



Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Cinema

Fernando Faria Mota dos Santos

**Do corpo-unificado ao corpo-consumidor:
As representações do torcedor no Maracanã em obras
audiovisuais**

Niiterói

2020

Fernando Faria Mota dos Santos

**Do corpo-unificado ao corpo-consumidor:
As representações do torcedor no Maracanã em obras
audiovisuais:**

Dissertação apresentada à Universidade Federal Fluminense, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^o Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D722c Dos santos, Fernando Faria Mota
Do corpo-unificado ao corpo-consumidor : As representações
do torcedor no Maracanã em obras audiovisuais / Fernando
Faria Mota Dos santos ; Marina Cavalcanti Tedesco,
orientadora. Niterói, 2020.
92 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.11890107719>

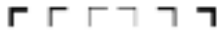
1. Cinema. 2. Documentário. 3. Futebol. 4. Cinejornal. 5.
Produção intelectual. I. Tedesco, Marina Cavalcanti,
orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **FERNANDO FARIA
MOTA DOS SANTOS**, na forma em que se segue:

Aos 07 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às 15 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **FERNANDO FARIA MOTA DOS SANTOS** formada pelos seguintes professores doutores: **MARINA CAVALCANTI TEDESCO** - UFF (orientadora), **FERNANDO MORAIS DA COSTA** - UFF, **CLÁUDIO REZENDE RIBEIRO** – UFRJ. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“DO CORPO-UNIFICADO AO CORPO-CONSUMIDOR: AS REPRESENTAÇÕES DO TORCEDOR NO MARACANÃ EM OBRAS AUDIOVISUAIS”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a pertinência do tema e a qualidade do trabalho, que articulou diferentes áreas do conhecimento para pensar questões fundamentais da cidade e do país. Sugere possibilidades futuras a partir do que está na dissertação e aponta pequenas mudanças e complementos para a versão final.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, **MARINA CAVALCANTI TEDESCO**, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

MARINA CAVALCANTI TEDESCO - UFF

FERNANDO MORAIS DA COSTA – UFF

CLÁUDIO REZENDE RIBEIRO - UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Marina Tedesco por sua atenciosa e cuidadosa orientação. Com uma leitura apurada e com muito carinho.

Agradeço imensamente ao PPGCINE por possibilitar o contato à diversidade e à pluralidade dentro de ambientes acadêmicos.

Agradeço aos meus pais Heusa Mota e Emir dos Santos pelo apoio incondicional e cheio de afeto. Agradeço às minhas irmãs Carolina Mota e Juliana Mota. Com elas, a vida é mais leve e nesses momentos de distanciamento nossas memórias de toda uma vida juntos se tornam ainda mais deliciosas de serem lembradas. Agradeço a minha companheira Flávia Magalhães pelos conselhos, pela atenção e pela proximidade que me fez ter equilíbrio para terminar este ciclo tão importante.

Agradeço ao Maracanã, lugar de conagração, de júbilo e catarse em que pude me sentir livre e vivenciar tantas sensações puras e intensas que levarei para sempre comigo.

Obrigado imensamente por isso.

RESUMO

Na presente pesquisa investigaremos as representações no audiovisual dos modos de torcer no estádio do Maracanã no Rio de Janeiro. Tendo em vista a relevância dos estádios de futebol enquanto espaços gregários, entendemos que as imagens das performances do torcer fazem parte de processos de incentivo à ocupação ou desocupação destes espaços. A investigação das imagens dos torcedores foi realizada com a intenção de identificar a estrutura social, econômica e histórica que envolve determinada representação do modo de torcer e de interação com o estádio de futebol. Acreditamos que as performances do torcer são superfícies pelas quais podemos analisar os tempos históricos. O corpo, neste caso, é o relevo por onde podem ser desenhados processos de vigilância, ordem, desvio, ruptura, catarse ou contenção. Para realizar esta análise consideramos dois produtos audiovisuais, sendo eles as imagens do *Canal 100* durante a década de 1960 e o documentário *Geraldinos* (2015). A partir da análise das imagens das torcidas, iremos apontar experiências festivas distintas relacionando-as ao tempo histórico. No caso do *Canal 100*, notamos a construção da magnitude do estádio do Maracanã na apresentação de imagens com arquibancadas lotadas e o furor da torcida, o que estamos chamando de corpo-unificado. Relacionado ao tempo histórico das imagens, podemos compreender o papel fundamental do Maracanã para a construção da pretensa ideia de identidade nacional. Nas imagens do *Canal 100* identificamos os processos de representação do torcer com a constituição do Maracanã como bem nacional. Em contraponto a estas imagens, analisamos o documentário *Geraldinos*, que nos apresenta os processos de arenização do Maracanã. A partir das imagens dos torcedores, investigamos as constantes limitações e cerceamentos à experiência promovidas após reformas no estádio. Identificamos nestas imagens a representação do corpo-consumidor e o conseqüente empobrecimento da experiência dos indivíduos nos espaços gregários. Realizaremos ao longo do trabalho reflexões que indiquem relações entre a experiência do torcer e os processos históricos na cidade, posicionando o ato de torcer e da festa como práticas fundamentais para pensarmos a urbe.

Palavras-chave: Futebol, Torcida, Estádio, Cinema.

ABSTRACT

In this research we will investigate the audiovisual representations of the ways of cheering at the Maracanã stadium in Rio de Janeiro. In view of the relevance of football stadiums as gregarious spaces, we understand that the images of the performances of the fans are part of processes to encourage the occupation or vacancy of these spaces. The investigation of the fans' images was carried out with the intention of identifying the social, economic and historical structure that involves a certain representation of the way of cheering and interaction with the football stadium. We believe that cheering performances are surfaces on which we can analyze historical times. The body, in this case, is the relief from which processes of surveillance, order, deviation, rupture, catharsis or containment can be designed. In order to carry out this analysis, we considered two audiovisual products, namely the images of Canal 100 during the 1960s and the documentary *Geraldinos* (2015). From the analysis of the images of the fans, we will point out different festive experiences relating them to historical time. In the case of Canal 100, we noticed the construction of the magnitude of the Maracanã stadium in the presentation of images with crowded bleachers and the furor of the fans, what we are calling the unified body. Related to the historical time of the images, we can understand the fundamental role of Maracanã in the construction of the supposed idea of national identity. In the images of Canal 100, we identified the processes of representation of cheering with the constitution of Maracanã as a national asset. In contrast to these images, we analyzed the documentary *Geraldinos*, which presents us with the sandstone processes of Maracanã. From the images of the fans, we investigated the constant limitations and restrictions on the experience promoted after renovations in the stadium. We identified in these images the representation of the body-consumer and the consequent impoverishment of the experience of individuals in gregarious spaces. Throughout the work, we will carry out reflections that indicate relationships between the experience of cheering and the historical processes in the city, placing the act of cheering and partying as fundamental practices for thinking about the city.

Keywords: football, documentary, stadium, cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Decisão FlaxFlu 1963.....	49
Figura 2: Policial na geral.....	50
Figura 3: Partida FlaxFlu 1963.....	52
Figura 4:Drible Flamengo.....	54
Figura 5: Título do Flamengo 1963.....	56
Figura 6: Médici no Maracanã.....	57
Figura 7: Arquibancada do Maracanã.....	59
Figura 8: Troféu Flamengo 1972.....	60
Figura 9: Torcida do Flamengo antes da final do brasileiro de 1992.....	63
Figura 10: Zico comemora um gol próximo aos torcedores da Geral.....	65
Figura 11: Torcedor encara a câmera.....	71
Figura 12: Personagens Nostálgicos e Contestadores e o discurso oficial.....	74
Figura 13: Torcedores da Geral do Maracanã.....	75
Figura 14: O “ir ao Maracanã” em diversos tempos e modos.....	77
Figura 15: O torcedor na Arena.....	78
Figura 16: Fumaça rubro-negra lançada por estrutura da própria Arena.....	80
Figura 17: <i>Geraldinos</i> sentados no novo Maracanã.....	82

SUMÁRIO

Introdução	09
Metodologia	16
Antes de começar: notas sobre o corpo e as dinâmicas urbanas.....	20
O estádio de futebol e a experiência festiva.....	22
1. Identidade nacional, Estado e multidões: as representações do torcedor no Cinejornal Canal 100	29
1.1. A construção do Maracanã: o surgimento de um palco para nacionalismos	30
1.2. <i>Canal 100</i> : o cinejornal e suas relações com o Estado.....	35
1.3. <i>Canal 100</i> : estratégias de propaganda.....	38
1.4. Imagens, territórios e memória social: as imagens do torcedor no <i>Canal 100</i>	41
1.5. O povo unificado	45
1.6. Análise fílmica do Canal 100.....	47
2. Ordem, consumo e espetáculo: as representações do torcedor no documentário <i>Geraldinos</i>	60
2.1. O “Estado incompetente” e a metamorfose do gigante: As reformas e o processo de arenização do Maracanã de 1992 a 2013”	60
2.1.1. Cenas de desmonte do Maracanã.....	61
2.2. Análise do documentário <i>Geraldinos</i>	66
2.2.1. Nostalgia e tensão: o encadeamento de falas	69
2.2.2. Montagem: entrelaçamento de passado e futuro	73
2.2.3. O discurso antagônico de <i>Geraldinos</i> : corpo-torcedor geraldino e o corpo-torcedor consumidor	75
Considerações Finais	87
Referências Bibliográficas	91

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe investigar as construções audiovisuais acerca das experiências do torcedor no Estádio Maracanã. Entendemos que imagens, sons e narrativas mobilizam sentidos, e desse modo compartilham tanto percepções sensíveis sobre o mundo (RANCIÈRE, 2009) quanto percepções históricas sobre este mesmo mundo. Ao propor investigar as representações do corpo-torcedor no audiovisual em diferentes tempos históricos, nos debruçamos sobre as perspectivas dessa experiência na sua relação com a história da cidade e com a história do espaço social do Maracanã. É no entrelaçamento entre audiovisual e as dinâmicas urbanas na história da cidade que pretendemos construir o estudo.

A pesquisa nasce de uma inquietação que há tempos pude entreouvir pelas ruas: “o Maracanã não é o mesmo”. As reclamações sobre as reformas do estádio, o preço dos ingressos, a elitização do público e a normatização da festa são constantes nos grupos que compartilham o costume de ir ao estádio. Junto às recorrentes queixas sobre a precarização da experiência futebolística, são acionadas imagens de nostalgia por aqueles que vivenciaram tempos em que o estádio estava no seu auge popular: bandeiras, bateria, arquibancadas lotadas, sinalizadores, canto e festa. As histórias sobre os momentos vibrantes são subsidiadas não apenas pela vivência corporificadas, mas também pelas imagens e representações difundidas daquela experiência. Há nesta cena da vida cotidiana aspectos sensíveis advindos das dinâmicas presenciais e nostálgicos presentes nas recordações de imagens que relaciona a história do Maracanã à experiência na modernidade.

A mudança no modo com que nos relacionamos com o espaço social do estádio se vincula fortemente aos processos históricos de modernização da cidade e hiper-mercantilização do futebol. Dito isso, as imagens figuram repositórios configurados sem neutralidade e de forte influência no social - fundamentais para demarcar transformações das experiências nos espaços. O que nos interessa investigar, portanto, são as representações audiovisuais do corpo-torcedor¹ em momentos históricos distintos,

¹ Optamos por nomear “corpo-torcedor”, pois entendemos que assim conseguimos compreender a indissolução do corpo e da experiência do torcer. Enfatizamos a noção de corpo-torcedor por destacar a

na tentativa justamente de traçar relações entre experiência e história a partir da mediação das imagens (BERNADET E RAMOS, 2017).

As transformações sociais como a urbanização, a mercantilização e a difusão da técnica são processos que alteram os modos com que nos relacionamos com a cidade e seus espaços. Benjamin (1994) investigou o fenômeno da precarização da experiência, salientando os efeitos psicossociais dessas transformações, sobretudo na vida cotidiana da cidade. O autor considera que os processos tecnocráticos da modernidade desenvolvem um desenraizamento contínuo do indivíduo urbano e sua consequente “anomização”. Neste processo, os espaços culturais de compartilhamento de experiência com o território e com o Outro são fundamentais. O processo de expropriação da experiência poderia ser acompanhado numa análise das representações do corpo-torcedor no Maracanã? Esta pergunta é o pontapé inicial que introduz as motivações para a realização da pesquisa. A seguir organizaremos, rapidamente, nossas delimitações do objeto, dos objetivos, das justificativas e das hipóteses para assim iniciarmos as discussões mais aprofundadas.

Investigaremos imagens, de dois diferentes tempos históricos, que abordam o torcer e o estar no Maracanã, mobilizando então construções imaginárias², imagéticas e sonoras sobre o tipo de experiência nos estádios de futebol. Optaremos por imagens de períodos específicos em que seja possível visualizarmos movimentos de transformação e transição das representações do corpo-torcedor. Para escolha destes dois períodos realizamos algumas delimitações: 1) *políticas de ordenamento da experiência no estádio*: levamos em consideração momentos em que se configuraram ou se transformaram os modos de vivenciar a torcida e o jogo no estádio; 2) *projetos e diretrizes da cidade*: optamos por períodos em que o Maracanã figurou como espaço estratégico para projetos urbanos da cidade e do país; e 3) *a passagem históricas (valorização nacional e projeto neoliberal)*: buscamos períodos em que pudessemos enxergar as transformações

conjugação da dimensão corpórea, dos gestos e performances para análise da vivência do “torcer” nas obras audiovisuais escolhidas.

² “No imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera (...). O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. O imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age por que sonha agir. O que chamo de “emocional” e de “afetual” são dimensões orgânicas do agir a partir do espírito”. (MAFFESOLI, 2006, p. 75).

acionadas pelos processos de mercantilização e tecnificação (BENJAMIN, 1975) dos espaços da cidade.

Levando em consideração a delimitação do *corpus* da pesquisa, optamos por dois períodos: a década de 1960 e os anos 2000. A década de 1960 é o período onde podemos notar: 1) a configuração das imagens da torcida brasileira de futebol e do jeito de torcer brasileiro com a participação massiva da população no Maracanã, iniciada na Copa do Mundo de 50 (MOURA, 1998) e desenvolvida em uma cultura futebolística durante os anos 60, com o surgimento das torcidas organizadas (LOPES, 1998); 2) o protagonismo do Maracanã enquanto estádio representativo da competência estatal e municipal em executar obras de grande porte e, paralelamente a isso, um símbolo de orgulho nacional (LOPES, 1998); 3) um ambiente político marcado pela valorização e construção da identidade nacional³, onde os aparatos do Estado se dinamizavam dentro de uma lógica de proteção dos limites simbólicos, culturais e territoriais do país. Dentro deste contexto, a realização de grandes obras, como o Maracanã, são significados como símbolo do poder do Estado.

Os anos 2000, por sua vez, são escolhidos como período de investigação da pesquisa porque apresentam, segundos os parâmetros anteriormente apresentados: 1) reconfiguração das imagens da torcida brasileira de futebol e do jeito de torcer brasileiro a partir dos processos de arenização dos estádios (HOLZMEISTER, 2005) e de hipermercantilização do futebol (GIULIANOTTI, 2012), que passam restringir artefatos da torcida, como bandeiras e instrumentos de música, diminuem ou eliminam os espaços dos setores populares e praticam políticas de preços pouco acessíveis; 2) o protagonismo do Maracanã como palco-símbolo da modernização e cosmopolitismo do Brasil nos megaeventos sediados pelo país nesta década; 3) o processo de modernização do Maracanã simbolizaria a modernização da cidade e do país frente à imprensa internacional, indicando o compartilhamento com as lógicas globais de hipermercantilização e neoliberalismo (SIMÕES, 2014).

Tendo indicado e justificado os dois períodos a serem investigados, apresentaremos o processo de escolha das imagens que analisaremos.

³ Referência ao ambiente político da Guerra Fria e da ditadura no Brasil e as dinâmicas de valorização e proteção do Estado: “No Brasil, o poder público começa, a partir da decretação do Estado Novo (1937), a construir grandes estádios de futebol, uma vez que este esporte é elevado à condição de símbolo da brasilidade e da integração nacional. O Pacaembu, inaugurado em 1940, exemplifica bem este momento. Dez anos depois, surge o Maracanã, primeiro estádio do mundo a superar a capacidade de 150 mil espectadores (...) Mais tarde, o regime militar (sobretudo entre 1968 e 1980) se encarregará de difundir estádios superdimensionados por todas as capitais do país. (GAFFNEY e MASCARENHAS, 2004, p.7).

Primeiramente, investigaremos as imagens do Cinejornal *Canal 100* do período da década de 1960. O cinejornal, criado em 1959 e presidido por um militar da aeronáutica, manteve estreitas relações com os governos populistas, sendo patrocinado pelo Estado, e teve papel decisivo na consolidação das imagens otimistas do ambiente desenvolvimentista de JK e dos governos militares. Maria Leandra Bizello (1995) se debruçou sobre as “Imagens Otimistas: Representações do Desenvolvimentismo nos documentários de Jean Mazon – 1956-1961”. Jean Mazon foi grande colaborador do *Canal 100* e imprimiu no cinejornal a estética de valorização nacional e construção do “país para o futuro”. O *Canal 100*, apesar da relação direta com o Estado, configura uma estética própria de entretenimento, sobretudo pelo conteúdo futebolístico, que passa a representar “momentos gloriosos” do país diante do desenvolvimento de grandes obras (como o Maracanã) e as imagens de felicidade dos torcedores nos estádios:

A exibição acontecia por conta da legislação que a partir do Decreto n.º 21.240 de quatro de abril de 1932 obrigava os cinemas a manter os filmes informativos de curta-metragem antes do filme de longa-metragem, motivo principal do espetáculo. Mas o que ficou desse informativo não foi o caráter autoritário que pode transparecer a partir de uma exibição que não acontecia por força do público, mas por conta da burocracia estatal. Assistir as imagens, mostrando o Brasil, às vezes, muito carioca, enfatizando a sociedade do Rio de Janeiro, ou um país “predestinado ao futuro” com os grandes feitos do governo, num eterno “milagre econômico”, ou mesmo a exibição do desenvolvimento da nação através dos atos políticos dos militares. Tudo isso não era um fardo. Tudo tinha um ar de leveza que era consagrado pelas imagens do futebol enchendo a tela grande e criando uma atmosfera de otimismo em um país no qual todos podiam confiar. (MAIA, 2006).

Em função da sua forte aproximação com a história política do país, escolhemos o cinejornal *Canal 100* como objeto de investigação da década de 1960 e as representações do corpo-torcedor. As imagens e sons que mostram a popularização do espaço do Maracanã, a diversidade de seu público e sobretudo, a forte valorização da construção de identidade nacional⁴ são vestígios históricos fundamentais para compreendermos a construção do corpo-torcedor mediada pelas imagens. Tendo dito isso, percebemos que a escolha das imagens do *Canal 100* nos permite acessar: 1) as representações do corpo-torcedor e da experiência no estádio: por ter parte de sua programação voltada para o futebol e grande audiência nesse tipo de conteúdo; 2) as vinculações da produção dessas imagens com o momento político: por fazer parte do

⁴ “Não se tratava, apenas, da valorização oficial do futebol como expressão da ‘grandeza da pátria’. Tratava-se, igualmente, da utilização dos próprios espaços físicos do esporte de massas para realizar grandes manifestações cívicas evocativas da integração nacional” (Malhano & Malhano, 2002, p.10- 11).

projeto de comunicação do Estado e 3) revelar a posição particularmente estratégica do Maracanã e das experiências que ali aconteciam: por representar a guinada simbólica e material do país ao futuro.

Para análise do segundo momento de representação do corpo-torcedor nos anos 2000 escolhemos o documentário *Geraldinos* (2015), dirigido por Pedro Asbeg e Renato Martins. O documentário aborda o processo de mercantilização do espaço do Maracanã e a mudança do “torcer” a partir a extinção do setor mais popular do estádio – a Geral.

Para além da ideia de “cidade commodity” (mercadoria), o documentário discorre, com base nos depoimentos, sob essa nova lógica urbano-monetária, construída com base em uma coalizão interclasse social que ocorreu no contexto da cidade do Rio de Janeiro (fenômeno esse visto também em outras regiões do país) entre a administração pública à época (estado e município) e um conjunto de *megaempresários* visando a manutenção das estruturas de poder político local e de ação (negócios) sobre o território a médio e em longo prazo. (CARNEIRO, 2018, p. 737).

A partir da análise destes dois períodos distintos e suas obras audiovisuais, verificaremos o fluxo temporal das imagens e sons e a transição dos imaginários do torcedor ao longo da história. As narrativas, imagens e sons sobre como o torcedor experimenta o estádio de futebol revelam, para nós, representações de como concebemos os espaços de compartilhamento social e afetivo da cidade. A linha do tempo criada a partir das obras audiovisuais escolhidas evidenciará as transições da experiência do corpo-torcedor no estádio e sua relação com o momento histórico. Optamos por nomear “corpo-torcedor”, pois entendemos que assim conseguimos compreender a indissolução do corpo e da experiência do torcer. Deste modo, fica claro que o corpo é o principal componente expressivo do ato de torcer. Enfatizamos a noção de corpo-torcedor por destacar a conjugação da dimensão corpórea, dos gestos e performances para análise da vivência do “torcer” nas obras audiovisuais escolhidas.

Nossa hipótese é de que essa linha do tempo é guiada, guardados os devidos períodos históricos analisados, por duas representações do torcedor: o corpo-unificado e o corpo-consumidor. Aprofundaremos os conceitos nas análises adiante, mas de antemão explicaremos o que estamos chamando de corpo-unificado e corpo-consumidor, a partir de três aspectos considerados por Denise Sant’anna (1995) em sua investigação sobre corpo e subjetividade contemporânea: os regimes de atividade/passividade, a noção de espontaneidade/autocontrole e a noção de não-eficiência/eficiência.

A representação do corpo-unificado se caracterizaria, rapidamente por alguns eixos de representação: 1) os *regimes de unificação e magnitude*: na representação de momentos inesperados como chuvas, confusões, viradas de placar e etc, onde os corpos eram ativos na participação do jogo, nas interações os outros torcedores; 2) a *noção de magnitude*: na representação das multidões, dos indivíduos espremidos, da submissão do corpo a uma coletividade; 3) a *noção de não-eficiência*: na representação do prazer, das formações gregárias do momento aqui-agora, sem previsões ou cálculos futuros.

Em contraponto a essa representação, o corpo-consumidor se caracteriza por: 1) *regimes de passividade*: torcedores pouco ativos na participação dos jogos, dos cânticos e etc; 2) *noção de auto-controle*: corpos sujeitos à vigilância de policiais e seguranças, corpos contidos nos novos espaços de Arenas com a setorização do espaço do estádio e a colocação de cadeiras 3) *noção de eficiência*: a lógica do consumo da experiência e da eficiência da organização de um entretenimento.

Tendo apresentado o objeto e suas delimitações, o objetivo geral da pesquisa e nossas hipóteses, listaremos os objetivos específicos: 1) Analisar as imagens do torcedor no cinejornal *Canal 100*; 2) Realizar aproximações entre as representações do corpo-torcedor no cinejornal *Canal 100* e o momento histórico do país; 3) Investigar as imagens do corpo-torcedor no documentário *Geraldinos*; 4) Propor aproximações entre as representações do corpo-torcedor no documentário *Geraldinos* e os processos de arenização dos estádios e de mercantilização da cidade; 5) Categorizar as representações do corpo-torcedor nos dois diferentes períodos, a partir de seus elementos estéticos.

Ao investigar as diferentes representações do corpo-torcedor ao longo do tempo histórico, contribuiremos para um campo em desenvolvimento na intersecção entre o cinema, o futebol e a história. Os estudos sobre esporte, ainda que pouco explorados, são fundamentais para compreensão de momentos históricos, de transformações sociais e, sobretudo, da experiência urbana. O quadro das satisfações (LEFEBVRE, 2008) é campo necessário para entendermos a vida social. O futebol, enquanto prática de sociabilidade, deve ser encarado na sua habilidade de ressoar questões históricas de seu tempo: a entrada de jogadores negros nos times de futebol, a valorização da identidade nacional em países pós-guerra ou independência a partir das seleções de futebol, discursos de Getúlio Vargas no estádio de São Januário, apropriação do regime militar brasileiro em torno da seleção da Copa do Mundo de 1970, semelhante ao que ocorreu na Argentina em 1978, a sofisticação da relação do futebol e iniciativa privada, os jogadores-celebridade e a cultura do consumo. Esses são alguns exemplos que

demonstram a relevância do campo do futebol e suas possibilidades interdisciplinares. A pesquisa que realizaremos nesse sentido vem a contribuir teoricamente para este campo e para reforçar sua relação com o Cinema e a Comunicação.

A análise que faremos pretende subsidiar discussões sobre a ocupação dos espaços e o direito à cidade, tendo como referência as transformações das representações do corpo-torcedor no estádio do Maracanã. Ainda nesse sentido, debatendo sobre as representações encontradas do torcedor, trataremos sobre as culturas torcedoras populares e o conflito com o capitalismo tardio em seu movimento de homogeneização e higienização dos espaços públicos. Entenderemos como as culturas torcedoras populares no estádio de futebol todos aqueles gestos e saberes que passaram a ser suprimidos com o surgimento das Arenas no Brasil, majoritariamente construídas para a Copa do Mundo de 2014, que ocasionaram a fragmentação do corpo-unificado e a adoção do corpo-consumidor como um ideal de torcedor para estes novos espaços hipermercantilizados.

Tendo explicado resumidamente a pesquisa, detalharemos a seguir a estrutura dos capítulos.

No primeiro capítulo, trataremos do posicionamento cultural do futebol como meio de construção e afirmação de uma identidade nacional, favorecendo a massiva popularização do esporte e o seu total entrelaçamento com as mais diversas estruturas e cotidianos da população brasileira. O Estado assume um papel de divulgador e incentivador dos espaços do futebol com o intuito de usufruir da popularidade do jogo. Chamaremos desse movimento de aproximação entre os governos brasileiros em todas as suas esferas e o futebol de “Estado competente”, um Estado que via na intensa popularização do esporte algo que pudesse fortalecer sua imagem e o apoio da opinião pública.

Em um segundo momento do primeiro capítulo investigaremos a produção e o discurso audiovisual do Cinejornal *Canal 100* no período da década de 60. A pesquisa se relacionará com as imagens e sons do torcedor encontradas em episódios do cinejornal em partidas feitas no estádio do Maracanã. A constituição do “povo” será o cerne das nossas discussões. Analisaremos os planos dos episódios do cinejornal em que o corpo-torcedor se apresenta vigoroso e amplo, ocupando os setores do estádio e como um dos protagonistas do campo de futebol, fazendo da representação do esporte algo como uma experiência popular, acessível, festiva, diversa e patriota. Teremos sempre em mente a participação do Estado nestas construções narrativas, corroborando com o primeiro momento do capítulo.

Finalizando o primeiro capítulo, desenvolveremos o pensamento do conceito de corpo-unificado do torcedor nas imagens do Cinejornal *Canal 100* e como esta representação foi essencial para a consolidação das formas de torcer do brasileiro nos estádios de futebol, e na ideia do Maracanã como templo de conagração e celebração pertencente a todas camadas sociais. As imagens do *Canal 100* serão caminho para pensarmos nesta forma de torcer múltipla e diversa, reverenciada e patrocinada pelo Estado, que cultivou o ideário do futebol e seus torcedores como bens nacionais.

Destacamos aqui de antemão que analisaremos duas características distintas de povo multidão baseados em Negri. Para o autor, multidão é o nome de uma imanência, ou seja, se refere também ao imaterial e é um conjunto de singularidades. Multidão é o conceito de uma potência. Deve ser analisado a partir da cooperação que as singularidades produzem. A iniciativa da multidão, com isso, não deseja apenas se expandir, mas se corporificar (NEGRI, 2004). Povo, num outro sentido, se referiria a supressão das singularidades, a ideia de massa.

No segundo capítulo, nos atentamos inicialmente ao papel do Estado na administração pública do Maracanã e na sua participação nas sucessivas grandes reformas que o Maracanã sofreu a partir do ano de 1999 até a sua total refundação em 2013. Tendo como recorte temporal este período de reformas e o empenho estatal com um discurso “modernizador” em mercantilizar e torná-lo um produto com a função essencial de ser rentável, e não mais um patrimônio histórico e cultural da cidade do Rio de Janeiro. A esse Estado displicente com o espaço público e presando pela sua mercantilização, adotaremos a expressão de “Estado incompetente”.

No subcapítulo seguinte nos deteremos à análise fílmica de *Geraldinos*, recolhendo e recortando alguns testemunhos de entrevistados do documentário. A análise fílmica, assim como a do Cinejornal *Canal 100*, buscará na linguagem cinematográfica as representações possíveis do torcedor no estádio do Maracanã. Na obra *Geraldinos* daremos atenção maior aos instantes em que a dinâmica da narrativa se volta para a reforma refundadora do estádio para a Copa do Mundo de 2014.

Finalizaremos o segundo capítulo embasando o conceito de corpo-consumidor, relacionando-o com a hiper-mercantilização dos espaços da cidade e pensando no Maracanã como um território em disputa, onde o corpo-torcedor é símbolo destas resistências e transformações. O corpo festivo e efervescente sendo tolhido e idealizado pelo mercado como um corpo pacífico e ordeiro, capaz de seguir o novo fluxo de estímulos pré-determinados na Arena Multiuso Maracanã, feitos para o consumo do espetáculo de forma higienizada e “civilizada”.

Metodologia

A presente pesquisa busca investigar a construção do corpo-torcedor a partir do audiovisual. Pretendemos traçar associações entre as representações imagéticas e sonoras do corpo-torcedor e as dinâmicas urbanas e sociais. Para tanto, o trabalho de pesquisa primeiramente se deparou com o desafio de delimitar os períodos históricos a serem analisados e o espaço. Detalharemos a seguir o processo de delimitação dos objetos a serem investigados e posteriormente a metodologia da análise.

Para que a relação entre as imagens e as dinâmicas urbanas ficasse evidente foi necessário destacar dois períodos em que os projetos políticos e sociais estivessem imbricados com o campo do esporte. Esta proposição se deu na medida em que acreditamos que assim a relação cinema/tempo histórico se construísse de forma mais evidente. Selecionamos o período da década de 1960, marcado pelo projeto político do Estado forte e a pretensa constituição da identidade nacional, mobilizada amplamente a partir do campo do futebol brasileiro; e posteriormente os anos de 2000, marcados pela chegada dos grandes eventos no Brasil e a relação com o projeto neoliberal, sobretudo, no que tange administração dos equipamentos culturais. Os dois momentos históricos se relacionaram de maneira específica com a cultura futebolística e torcedora.

A seguir, compreenderemos mais a fundo que o projeto estadista buscou símbolos do nacionalismo e da pátria brasileira nas representações e materialidades do futebol. A construção de um estádio da magnitude do Maracanã, as imagens e sons da massa torcedora e os feitos da seleção brasileira participaram da constituição da imagem de um país forte, único e potente. Nesse mesmo caminho, porém com outro significado, o sucesso do projeto de abertura do Brasil ao mundo foi amplamente configurado na recepção dos megaeventos esportivos no Brasil. Ser “escolhido” para sediar os grandes eventos simbolizava a abertura do país ao mundo globalizado e conferia responsabilidade em atender aos padrões tecnológicos e estruturais de um país sintonizado com a dinâmica globalizada e neoliberal. A seleção destes dois momentos históricos se dá então pela sua afinidade específica com a cultura futebolística, por onde as imagens do corpo-torcedor poderiam estabelecer a relação imagem/tempo social e político que buscamos construir.

Tendo escolhido os momentos históricos de investigação, optamos por investigar um espaço específico, o Maracanã, em função da sua relevância para os processos políticos de cada época e pelo seu protagonismo no futebol brasileiro. Tendo como base a

história dos espaços sociais do “torcer” e as dinâmicas sociais dos períodos históricos, especificamos o tempo e espaço da pesquisa: a construção do estádio do Maracanã e as dinâmicas de construção do Estado brasileiro; e a transformação do Maracanã em Arena Multiuso e o projeto neoliberal.

Adiante, foi preciso selecionar as obras a serem investigadas. O parâmetro para a escolha das imagens foi o objeto de pesquisa. Ao protagonizar o corpo, selecionamos materiais audiovisuais que privilegiassem a torcida e suas performances ficassem evidentes. Antes mesmo de definir um formato audiovisual específico, como documentário, filme, peça publicitária ou jornalismo, buscamos por materiais que nos apresentassem representações do que estamos chamando de corpo-torcedor. Após o levantamento do material referido à época, escolhemos formatos distintos de representação do corpo-torcedor: as imagens do *Canal 100* e o documentário *Geraldinos*.

O *Canal 100* nos revela imagens e sons dentro da plataforma do jornalismo esportivo e em contraponto, o documentário *Geraldinos* desenvolve a linguagem do registro audiovisual documental, histórico e neste caso específico, claramente posicionado. A escolha do *Canal 100* como objeto para esta pesquisa se deveu muito pela incrível longevidade do cinejornal, tendo iniciado as suas atividades em 1958 e encerrando-as oficialmente em 2000.

Compreendemos que as diferentes linguagens podem contribuir para construção argumentativa da pesquisa ao estabelecer uma relação específica entre o conteúdo e o formato; imagens, sons e a linguagem audiovisual. O *Canal 100*, conforme veremos a seguir, contaminado pela posição de “imparcialidade” da linguagem jornalística constrói imagens, montagens e trilhas de um modo específico na representação do corpo-torcedor. Na contramão desse processo, o documentário *Geraldinos* assume uma posição declaradamente crítica na apresentação das imagens do corpo-torcedor. Entendemos, dessa forma, que as naturezas distintas das produções vêm a contribuir para o desenvolvimento da investigação da construção da imagem.

Tendo estabelecido os períodos históricos, o espaço de investigação e as obras, passamos para a descrição da análise das obras audiovisuais. Conforme indica Penafria (2009), o processo de análise do audiovisual se vincula ao processo de decomposição e recomposição. A decomposição se refere ao destaque de determinado aspecto como a montagem, a trilha e os quadros para análise e, em seguida, a recomposição interpretativa de como este aspecto trabalha na construção de sentido. Realizaremos este movimento de decomposição e recomposição, tendo como objetivo estabelecido a

construção da representação do corpo-torcedor. Ou seja, trabalharemos os aspectos audiovisuais que participem da significação do corpo-torcedor.

Especificamente na análise do *Canal 100* trabalharemos com as recorrências de estratégias imagéticas, da linguagem do jornalismo esportivo, ângulos e trilhas na composição do corpo-torcedor. No caso de *Geraldinos*, por se tratar de um filme, trabalharemos com a montagens, as falas dos personagens, a construção das cenas e etc. Para a diferenciação das linguagens, seguimos também por dois conceitos de análise: a voz do documentário (NICHOLS, 2005) e a opinião no jornalismo esportivo (HELAL, 2002). Esses dois conceitos não se resumem a fala verbal do documentário ou o conteúdo opinativo do jornalismo esportivo, mas dos elementos retóricos que constroem a narrativa junto às imagens. Por isso, serão categorias de análise da pesquisa.

Apesar da diferença de linguagens das obras escolhidas, entendemos que o que constrói o fio argumentativo da pesquisa é a apresentação do corpo-torcedor nos dois momentos históricos distintos. Essa estratégia se vincula ao que Penafria (2009) chama de análise poética relacionada aos efeitos produzidos na experiência com o audiovisual:

Esta análise, da autoria de Wilson Gomes (2008) entende o filme como uma programação/criação de efeitos. Este tipo de análise pressupõe a seguinte metodologia: 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. Se considerarmos que um filme é composto por um conjunto de meios há que identificar como é que esses meios foram estrategicamente agenciados de modo a produzirem determinados efeitos. (PENAFRIA, 2009, p. 7).

A partir da análise poética, investigaremos as imagens do corpo-torcedor no *Canal 1000* e em *Geraldinos*, identificando a dimensão imaginária que a narrativa das obras aciona. Explorar a dimensão sensível que as imagens do corpo-torcedor despertam será o ponto de partida para as correlações com as dinâmicas urbanas e sociais. Identificar as narrativas que recobrem as imagens da massa torcedora e à qual sentimento elas se referem: patriotismo, desorganização, violência, catarse. Posteriormente, investigaremos as estratégias audiovisuais para que essa dimensão sensível seja acionada (quadros, montagens, cenas). Nos apoiamos nesta metodologia por entender que o próprio objeto – o corpo-torcedor - demanda a investigação da dimensão afetiva das imagens. Ou seja, como elas nos afetam, à quais afetos se relacionam. A imagem do corpo-torcedor que corporifica uma determinada experiência no território, nos revela uma sensação, um

sentimento e, por isso, nos demanda metodologias que assumem o afeto como categoria de análise.

Partimos da noção de trabalho afetivo de Hardt e Negri (2009), já utilizado em pesquisas sobre culturas torcedoras (MARRA, 2015), para localizar o afeto como elã vital que enreda as performances do corpo-torcedor e também como produtor de imagens. O trabalho afetivo pode ser compreendido como “aqueles resultados da produção social que são necessários para interação social e suas produções posteriores, como os conhecimentos, linguagens, códigos, afetos” (HARDT E NEGRI, 2009, p. 8). Trata-se portanto de uma experiência vinculante que convoca o contato social e pode vir a produzir efeitos do “comum”. Os autores tratam como “trabalho afetivo” os aspectos materiais e não-materiais ou o “trabalho da cabeça e do coração” vinculados ao comum. Desse modo, trazem para a discussão a centralidade dos afetos enquanto aspecto sensível, mas por vezes material, sonoro e imagético, que participa dessas produções do comum.

Antes de começar: algumas notas sobre o corpo, dinâmicas urbanas e o objeto fílmico.

Nesta seção refletiremos rapidamente sobre o corpo, visto que esta é a materialidade fundamental da pesquisa. É através do corpo que analisaremos o torcer e sua relação com os processos sociais da cidade. Nos aproximaremos aqui da virada teórica que confere centralidade ao corpo na investigação sobre experiência e cidade, chamada corpografia. A corpografia é uma metodologia utilizada majoritariamente em trabalhos etnográficos que enfatizam a perspectiva corpórea. Dentro da antropologia urbana, a corpografia é uma inspiração para o trabalho etnográfico que pretende privilegiar as performances e gestos do corpo em determinadas dinâmicas urbanas. Na presente pesquisa, utilizaremos esta perspectiva como uma visada para a obra fílmica. Ou seja, consideramos especificamente a implicação do corpo dentro dos audiovisuais investigados. Obviamente se trata de uma metodologia vinculada ao trabalho de campo, contudo, entendemos ser possível utilizá-la como inspiração de trabalho de investigação de filmes e imagens.

A corpografia é uma forma de investigar os processos sociais a partir do corpo. É um método que se inspira na cartografia para compreender que não apenas as espacialidades, mas também os movimento e gestos do corpo nos indicam resultados de experiências urbanas (JACQUES, 2012). A forma com que o corpo performa “cartografa”

o espaço, indicando o tipo de vivência urbana inscrita no espaço e no corpo. O tipo de experiência que os atores sociais desenvolvem nos espaços se inscrevem e marcam o corpo, de modo que a corporeidade se torna também lugar de investigação da cidade. A maneira de agir e performar pode indicar experiências anteriores ou novas nos espaços e, por consequência disso, é material para compreendermos as configurações espaciais inscritas no corpo. A grafia do corpo é, assim, a grafia do espaço. O torcer, neste caso, desenha os espaços, atribuindo-lhe características a depender da interação corpo-espaço.

É do corpo que olhamos, percebemos, tateamos e sentimos o mundo. A partir da sensibilização sobre o mundo que imputamos ao corpo o processo de ações, da prática: “é sempre por sua corporeidade que o homem participa do processo de ação” (SANTOS, 2004, p. 80). O corpo, para além deste material visível por onde podemos pensar os acontecimentos sociais, possui também sua perspectiva imaterial. O corpo é também memória, desejo e subjetividade. Não apenas os contornos visíveis do corpo, mas também os invisíveis fazem acontecer, são instrumentos de ação, fazem mover.

Sennet (1997) trabalha o corpo como enunciador da cidade em que se vive, onde a forma dos espaços urbanos deriva vivências corporais específicas de cada povo. Em sua pesquisa sobre a história das cidades, o corpo é o objeto protagonista, onde através da investigação do seu movimento é possível levantar aspectos sobre cada cidade e seu contexto social. Sendo assim, podemos encarar o corpo como registro da cidade, entendendo que as questões da cidade sobrevivem também nas formas corpóreas.

Visto que podemos identificar os procedimentos de poder sobre o corpo (FOUCAULT, 1979), argumentamos a existência também de corpografias urbanas que demonstram um escape à essa ordem: o corpo insubordinado. Jacques (2012) identifica no corpo e nas experiências sensorio-motoras práticas cotidianas e resistentes que atualizam os projetos urbanos, de modo a “formar um contraponto à visualidade rasa da cidade-logotipo, cidade-outdoor” (JACQUES, 2008, p.12). O olhar atento para o corpo confere profundidade e complexidade aos espaços por encarar a experiência corpórea como lugar em que registra-se certa resistência a programação da vida urbana.

O torcer e a sua vocação de posicionar o corpo em relação a outros corpos, do individual ao coletivo, nos fluxos de fricção é uma experiência que nos mostra que o corpo comporta uma multiplicidade infinita de experiências corporais. Santana (2005) explora este leque infinito de possibilidades do corpo a partir na noção dos “horizontes do corpo”. Os horizontes do corpo se referem à pluralidade de experiências que se dão no elo entre o individual e o coletivo, são modos do corpo que são acionados a partir do

compartilhamento da experiência. Logo, não apenas o corpo sozinho, mas a sua interação com outros corpos em momentos de coletividade nos apresentam as possibilidades ou restrições da experiência múltipla do corpo.

Na pesquisa sobre a representação dos modos de torcer nos objetos fílmicos investigados, consideraremos o corpo como registro-chave, entendendo que as formas corpóreas podem indicar o que o projeto urbano tenta excluir ou incluir, ou seja torna visível o que está extrapolando ou incorporando os limites de programação daquele espaço. Na análise fílmica discutiremos, através do conceito de Nichols (2005) da *voz do documentário*, os elementos narrativos e retóricos que forjam as representações do corpo do torcedor brasileiro no lugar-Maracanã, de sua fundação até a refundação na ampla reforma para a Copa do Mundo de 2014.

Transbordaremos a nossa pesquisa na parte final, entendendo que a cidade, ao ser praticada a partir da festa e do torcer, cria outro corpo, chamemos de corpo-torcedor associado aos escapes à ordem, à visceralidade e à sensibilidade. Nesse sentido, a experiência do torcer faz relacionar o corpo-torcedor com o corpo-cidade, de modo que podemos entender que esses corpos estão a todo momento negociando, entrando em conflito, concedendo e impondo limites. O que, afinal, a cidade impõe ao corpo-torcedor? Quais limites determina e qual a sua relação com o tempo histórico?

Nos interessa entender como a representação do corpo-torcedor participa da cidade a partir de suas condições interativas, sociais e políticas, e a partir daí expressa a síntese dessa leitura nos modos com que se movimenta e performa (JACQUES, 2012). A corpografia urbana pode ser definida justamente nesse processo de “grafia” da cidade pelo corpo, onde nas representações deste corpo-torcedor nos objetos fílmicos poderemos refletir sobre o papel do corpo em realizar a leitura da cidade.

O estádio de futebol e a experiência festiva

Não é intenção da pesquisa historicizar a multiplicidade de manifestações festivas ao longo do tempo. No entanto é decisivo destacarmos que esta prática permeia todos os domínios da sociedade. Temos as festas privadas, públicas, semi-públicas, onde revelam-se infinitas atividades humanas: a comida, a dança, a música, o trabalho, a religião, e por fim, o esporte. Os “estados de congregação” (DURKHEIM, 1996) e os “estados de efervescência” (MAFFESOLI, 2000) que se apresentam nas festas são experiências históricas da humanidade. As festas podem, por vezes colocar a mostra certas secreções do corpo social, isto é,

reforçam o elo social por meio da expressão pública de choros coletivos. Choros de alegria ou de tristeza. Basta observar que os humores, isto é, as secreções do corpo social, para perceber que não podem mais ser negligenciados por participarem justamente de um necessário caos que, regularmente, renova o estar-junto (MAFFESOLI, 2000. p. 219).

A festa pode ser encarada como um momento de compartilhamento de visões de mundo, de sentimentos que (re)inauguram certa sensação de pertencimento e criação na cidade, por meio da agitação. Esta sensação de criação confere espaço para atravessamentos políticos e sociais, por onde esses “choros coletivos” podem ser postos na cidade. As formas que se festeja nos estádios de futebol são exemplos fundamentais na apresentação de desafios e reivindicações da cidade contemporânea, por onde conseguimos acessar, a partir da performance da festa, questões relacionadas à democratização ou elitização dos estádios.

Entendemos, deste modo, que pode residir nas festividades uma força associada não apenas à competência do desvio, mas ligada à vitalidade de uma energia transgressora, crítica, que reivindica o direito à cidade e, conseqüentemente, elabora agenciamentos políticos. Atualmente identificamos uma série de práticas das torcidas vinculadas à reivindicação ao acesso mais democrático dos estádios, o que demonstra a possibilidade da festa ser convertida em posicionamentos politicamente engajados.

Autores que analisaram a relevância das práticas festivas e torcedoras (BEZERRA, 2012; MAGNANI, 1998; SERPA, 2007 e REIS, 1991) identificam que o movimento de rompimento do individual e a recomposição coletiva elaborada nas festas indica a operação desse fazer político, pois sugere o encontro e o diálogo. Um movimento de “quebrar a armadura de uma identidade muito estreita: identidade sexual, ideológica, profissional, para ceder às identificações múltiplas (MAFFESOLI, 2000, p. 215)”. Uma das principais questões da experiência festiva e torcedora é, assim, o “deslocamento do eu” como incentivo para formações temporárias coletivas engajadas. Na contramão de processos que preconizam a mercantilização dos espaços gregários e o individualismo moderno notamos a demanda pelo retorno de experiências coletivas festivas, musicais, e neste caso, vinculadas às práticas esportivas.

Durkheim (1996) já apontava para a sobrevivência de um “estado de congregação” decisivo para fortalecer os laços da comunidade. Localizamos o jogo e o prazer festivo “não como capricho acessório, mas sim como peça mestra da arquitetura social.” (MAFFESOLI, 2000, p. 209). Pensar reflexivamente sobre o mundo festivo que se

materializa nos modos de torcer nos estádios significa destacar a experiência do lúdico enquanto parte fundamental da cidade e da experiência humana.

Os modos como se festeja, onde se festeja, as performances da festa, as roupas, comidas e músicas são materialidades pelas quais podemos analisar contextos históricos. Especificamente nas festas das torcidas de futebol, notamos os processos de ocupação/desocupação dos estádios, os processos de mercantilização, as estruturas de vigilância e controle, as experiências de desvios e os pontos de fuga. Nesse sentido, o processo catártico que envolve o torcer e a festa pode desvelar reflexões sobre um “antes”, um “agora” e um “depois”, posicionando a festa como experiência simbólica dos tempos históricos. Nesse sentido, se faz decisivo investigar os materiais audiovisuais que retratem essa experiência.

Lefebvre (2001) analisa em sua conhecida obra sobre o direito à cidade aspectos basilares para o surgimento dos espaços urbanos tal como conhecemos hoje. Para ele, o surgimento das cidades vem a ser elaborado por três práticas principais: o trabalho produtivo, as obras e as festas. O espaço de celebração apresenta um dos indícios decisivos para a construção da cidade: a disposição de querer estar-junto, viver em sociedade. Mumford (1998), autor da geografia, também vincula o surgimento das cidades ao desejo do encontro. Para ele, antes mesmo da cidade ser o espaço em que se reside fixamente, ela era espaço em que os indivíduos voltavam periodicamente para reuniões e rituais: “O ímã precede o recipiente. Essa faculdade de atrair os não residentes para o intercurso e o estímulo espiritual continua sendo um dos critérios essenciais da cidade” (MUMFORD, 1998, p. 19). Bezerra (2012), nesse mesmo sentido, pontua que o germe da cidade é o espaço cerimonial, a festa. Para ela, o espaço geográfico da cidade está essencialmente atrelado às suas festividades e aos seus momentos de euforia coletiva.

Autores da arquitetura (FONTES, 2012), sociologia (MAGNANI, 1998), história (DEL PRIORE, 2000), comunicação (BARROSO, 2017) e outras áreas vem apresentando consistentemente intersecções interessantes entre os espaços festivos e a cidade, fazendo protagonizar o quadro de satisfações como campo fundamental para a compreensão da urbe. Dessa forma, entendemos que os espaços banais em que os sujeitos experimentam o convívio social prazeroso são fundamentais para pensarmos a vida em sociedade, pois estes

reforçam o elo social por meio da expressão pública de choros coletivos. Choros de alegria ou de tristeza. Basta observar que os humores, isto é, as secreções do corpo social, para perceber que não podem mais ser negligenciados por participarem justamente de um

necessário caos que, regularmente, renova o estar-junto (MAFFESOLI, 2000: 219).

Durkheim (1996) já apontava para a sobrevivência de um “estado de congregação” decisivo para fortalecer os laços da comunidade. Em caminho semelhante, Maffesoli (2000), autor contemporâneo, analisa que a prática de “congregar” pode ser analisada também como um “estado de efervescência” por onde são elaborados impulsos inconscientes, forças emocionais que orientam o desejo do estar-junto. É curioso notar que os dois autores vão abordar a noção de congregação pela perspectiva do “estar”, evidenciando sua disposição ao efêmero e transitório. Congregar é, assim, um estado transitório na vida social, um ponto específico de experiência irrepetível.

Ranciére, em sua obra “Partilha do Sensível” (2009), pontuará que a maneira que percebemos e comunicamos o mundo, o que tem ou não visibilidade, as maneiras de ver, de entender e de inteligibilidade dos acontecimentos nos conduz a um compartilhamento de sensibilidade. Essa partilha do sensível, por sua vez, tem uma base política que distribui de forma conflituosa os lugares, posições, pesos de quem pode tomar parte do comum. As formas artísticas e estéticas são, assim, maneiras de distribuição do comum onde se compartilha formas de fazer e sentir. Tanto as imagens e sons do Canal 100 quanto o documentário *Geraldinos* partilham maneiras, dentre infinitos outros modos existentes, de compartilhar certa visão política sobre o mundo.

A discussão sobre os espaços urbanos é decisivamente atravessada pela dimensão do corpo. Os regimes de ausência e presença dos corpos nos espaços da cidade e os deslocamentos de um ao outro, são fundamentais para refletirmos, afinal, qual experiência nos é incentivada ou repelida pelo projeto urbano. As imagens e sons presentes analisadas emulam determinado tipo de vivência dos territórios comuns.

O corpo é materialidade decisiva para pensarmos as cidades. Por onde percorrem, onde estão presentes, onde estão ausentes, de que forma circulam, quais são os limites de sua performance, a que códigos se referem, que corpos são esses.

As imagens e sons do Canal 100 destacam a relação entre a magnitude do Maracanã e a possibilidade de celebrações populares. A linguagem institucionalizada do cinejornal posiciona o Maracanã enquanto equipamento cultural que simboliza um país em progresso. As imagens e sons dos corpos-torcedores, por sua vez, compõem este estado de opulência.

O documentário *Geraldinos* nos atenta sobre a relação fundamental entre cidade e corporalidade por abordar as consequências da transformação do Maracanã, a partir do

registro do corpo. As imagens contrastantes dos corpos-torcedores e os modos de torcer antes e depois da reforma do Maracanã nos convidam a refletir sobre a exclusão acometida à corporalidade vibrante do “torcer” após a extinção do tradicional setor popular. Deste modo, não se trata apenas de uma alteração na política de preços ou da exclusão das classes populares do estádio, mas de uma transformação dos códigos de performance do torcer.

O corpo, nesse processo, é a materialidade capaz de resumir e demarcar essa transformação, pois é nele que se grafa as ações realizadas nos espaços. A corporalidade é assim o registro residual da experiência resultante da exclusão das classes populares ao Maracanã. É do corpo que olhamos, percebemos, tateamos e sentimos o mundo.

Para Maffesoli (2000), a estética não deve ser reduzida às obras tidas como arte, mas também às formas e contornos das práticas do cotidiano: “É, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum” (idem, p.28). O sentir-comum elaborado nas experiências cotidianas se estrutura a partir de uma forma, ou seja, sob a égide de dada estética. Desse modo, as formas de sensibilização da experiência coletiva também carregam consigo estéticas ao “experimentar junto emoções, participar do mesmo ambiente, comungar dos mesmos valores, perder-se, numa teatralidade Geral, permitindo, assim, a todos esses elementos que fazem a superfície das coisas e das pessoas fazer sentido” (idem, p.163).

Numa primeira visada, as imagens e sons do torcer podem ser reduzidas à estética própria do furor e do êxtase coletivo. Contudo, a forma, a aparência, os contornos, a superfície das práticas do torcer e os contextos sociais e políticos carregam consigo sentidos e significados distintos que estão impressos nas obras audiovisuais.

A noção de corpo-torcedor que apresentamos na pesquisa vincula-se a essa interdependência entre o corpo, a prática do torcer e a imagem. É pelo aparelho cognitivo do corpo que o torcer toma forma. E ao mesmo tempo é pela estética do torcer que o corpo se identifica com outros corpos, articula sociabilidade.

Latour (2012) aponta para a possibilidade de um caminho de investigação do mundo social que beneficie as “definições performáticas”, em detrimento de “definições ostensivas”. Este caminho se refere à análise dos momentos vividos pelos atores “feitos pelos vários modos que lhe dão existência” (p. 17), ou seja, pela pluralidade de faces e práticas tornadas visíveis pelo corpo e sua performance. As imagens e sons do corpo-torcedor são uma das “definições performáticas” por onde o registros sociais, políticos e urbanos podem ser investigados pelo aparelho sensório-motor. Através do

corpo, pelo modo de estar na fantasia, nas máscaras, na performance ou na ausência dela podemos refletir sobre a vida social das cidades.

A noção de performance, nesse sentido, nos é cara e propomos uma rápida revisão do conceito. Performar é uma noção inerente à prática, de modo que pela perspectiva performática podemos investigar

toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa. Isto inclui eventos de larga escala, tais como lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Bauman analisa a dimensão comunicativa da performance, pois “a execução real de um ato é colocada em comparação com um ideal (potencial ou lembrado) dessa ação” (BAUMAN, 1986: 18). A performance, nesse sentido, é sempre “para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, em alguns casos, a audiência é o próprio *self*” (BAUMAN, 1986: 19).

A performance opera sempre “em relação a”, ou seja, depende de um observador ativo e por isso comunica. A performance e o corpo constituem maneiras de “situar uns em relação aos outros” e é “causa e efeito da comunicação” (MAFFESOLLI, 2000: 144). Goffman (1995) afirma que em nosso cotidiano somos impelidos a “encenar” a medida em que operamos processos de identificação ou diferenciação. Dessa maneira, a teatralidade do cotidiano está a serviço da comunicabilidade daquelas performances, ou seja da capacidade de nos colocar “em relação a”.

A performance do corpo-torcedor é representada no documentário e no cinejornal na sua potencialidade de operar processos de identificação diversos. Os cantos, as camisas, as fantasias e o furor são parte de um repertório performático que comunica: “somos uma torcida”. Le Breton (2009) afirma que as emoções são altamente performatizadas. Cabe a nós refletirmos a que repertório socialmente aceito àquelas emoções se ajustam. Entender as expressões emocionais implica em investigar os códigos culturais de performance a que o corpo está sujeito. Os códigos, nesse sentido, estão vinculados à cultura e ao espaço. Dada cultura e dado espaço mobilizam códigos específicos. A modificação do espaço, sobretudo àquelas modificações orientadas a certo posicionamento mais “culto”, “elitizado” e “privado” do espaço, alteram drasticamente os códigos por onde são forjadas as performances.

Os modos de performar o “torcer” atendem a certa história, tradição ou padrão associativo e narrativo. Eles correspondem a signos como êxtase, arrebatamento,

entusiasmo e rivalidade. Diferentes torcidas seguem certo padrão na forma com que se apresentam performaticamente, reiterando um modo de comunicação e de experiência cultural próprio do agrupamento torcedor. No entanto, não são redundantes. As formas de expressar performaticamente as emoções em dado espaço gregário fazem parte do que Zumthor (2018) chama de reiterabilidade não-redundante da performance. Ou seja, ao mesmo tempo em que reiteram um posicionamento correspondente em relação a experiência cultural na cidade, também adicionam significados outros, novas narrativas:

Outros comportamentos ainda, bastante mais raros, possuem uma qualidade adicional, a "reiterabilidade": esses comportamentos são repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes. Esta repetitividade não é redundante, é a da performance. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. (ZUMTHOR, 2018, p. 34)

A reiterabilidade nesse sentido, não anula o caráter criativo e flexível da vivência desses grupos, mas estabelece um modo de narrar a cidade altamente vinculado aos afetos e a invenção: "Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda" (ZUMTHOR, 2018, p. 34).

1. Identidade nacional, Estado e multidões: as representações do torcedor no Cinejornal *Canal 100*

Neste capítulo analisaremos as imagens, especificamente da torcida do Maracanã, no *Canal 100*, importante veículo na década de 1960. Investigaremos o material audiovisual, relacionado as dinâmicas urbanas e as políticas nacionais da época. O Maracanã neste período, se configurou com símbolo de magnitude do país, aglutinando sentidos da identidade nacional e patriotismo. Com isso, as imagens e sons dos estádios podem ser relacionadas a este momento histórico.

Pretendemos compreender como as imagens do corpo-torcedor neste período corroboram com o processo histórico de valorização nacional, a partir do patrimônio do Maracanã. Autores como Moura (1998) realizam o cruzamento entre o momento histórico de formulação da noção de grandeza, honra e patriotismo com o esporte. A partir de esportes em geral, mas especificamente no futebol, segundo o autor, é recorrente a associação aos valores nacionais e patrióticos. O imaginário do futebol brasileiro como campo da raça, da vitória, da ginga, da astúcia, da grandeza dos feitos extraordinários é facilmente colado à construção de uma pátria específica, de um povo particular, de fibra e com grande potencial. Nesse sentido, nos é de grande valor investigar o momento histórico em relação às imagens do futebol e especificamente do corpo-torcedor. Ou seja, como são mobilizadas as imagens que mostram os torcedores na sua experiência com aquilo que lhes supõe representar? As imagens do esporte, segundo Maia (2006), no Brasil arquetipam historicamente representações importantes para o país. O aspecto recreativo do esporte, segundo ele, por vezes conferiu abrandamentos em processos violentos, como nos períodos de ditadura.

Maria Leandra Bizello (1995) é uma das principais referências para a pesquisa sobre o *Canal 100* e os sentidos por ele construídos, a partir de um projeto de formação de identidade brasileira e de Estado. As novas técnicas de captação e transmissão das imagens são também aspecto relevante. Se antes a torcida “aparece” apenas em áudio pelo rádio, com o *Canal 100* o torcedor é corporificado e apresentado através de imagens e sons. Segundo Malhano (2002), em uma época em que se buscava aglutinar diferenças em nome de uma pretensa identidade, as imagens e sons do corpo-torcedor comporam a

ideia de magnitude do país, visto o tamanho do Maracanã, mas sobretudo por representar uma grande prática cívica. Trabalharemos com as imagens do *Canal 100* tendo como pano de fundo o momento e suas possíveis reverberações na composição da representação deste corpo-torcedor.

1.1 A construção do Maracanã: o surgimento de um palco para nacionalismos

Inaugurado em 16 de junho de 1950, o Maracanã completa 70 anos de existência em 2020. A partida de estreia do estádio ocorreu entre a seleção do Estado do Rio de Janeiro contra a seleção do Estado de São Paulo. Os paulistas venceram por 3x1, mas o destaque maior não era o que acontecia dentro de campo e sim a inauguração do Estádio Municipal do Rio de Janeiro. O estádio teve o seu primeiro jogo de futebol após menos de dois anos do início de sua construção. Nas arquibancadas ainda se viam tapumes e andaimes, resquícios de uma obra em andamento, mas o tempo era curto, em um pouco mais de uma semana se daria início ao maior evento esportivo até então realizado em solo brasileiro, a Copa do Mundo de Futebol de 1950.

Do jogo inaugural restam poucos registros históricos na forma de imagens. Recorrer às matérias de jornais da época se torna a maneira mais óbvia de tentar recriar e estudar tal acontecimento. A memória fílmica dos primeiros tempos do Maracanã são escassos, alguns trechos de partidas da Copa de 50 e nada além disso. Da fatídica derrota contra o Uruguai nos restam apenas alguns minutos em filme.

O jogo de abertura foi entre as seleções de novos do Rio e de São Paulo. Havia uma segurança muito grande dentro do estádio, mas alguns setores ainda estavam em obra. Uma parte da arquibancada, se não me engano na altura da metade dos degraus, estava coberta de madeiras. Mesmo assim, ficou uma beleza a torcida dentro do estádio. (TOGUINHO, 1998, P. 11)

A ideia da construção de um estádio municipal passou por um intenso debate, documentado e até mesmo fomentado pela imprensa da época. O jornalista Mário Filho, dono do *Jornal dos Sports*, se colocou no *front* de defesa da realização da obra, indo de encontro a figuras contrárias como Carlos Lacerda, que em um primeiro momento defendeu a construção de um estádio, mas não na área escolhida na zona norte do Rio. Para ele, o local mais propício se encontrava na zona oeste, área onde hoje se localiza o bairro de Jacarepaguá. Já Ary Barroso defendeu a escolha do terreno que abrigou o

antigo *Derby* Clube da cidade do Rio de Janeiro, terreno pantanoso localizado entre os rios Trapicheiros e Maracanã. A defesa de Ary se baseava na facilidade de acesso a aquela localidade, margeada pela linha do trem, ao contrário da erma Jacarepaguá. Ary Barroso tocava em ponto fundamental naquele debate: o acesso e participação popular naquele que seria o mais novo e maior instrumento de entretenimento da cidade. A vereadora Sagamor Seuvero, em seu voto a favor da construção, sentenciou: “Que venha um e mais estádios, mais que crianças e os humildes possam também desfrutar os seus benefícios”. O Maracanã, antes de seu nascedouro, era questionado pela sua possível capacidade de acolher a população do Rio de Janeiro, de ser acessível. O discurso era de uma obra capaz de reunir todos os extratos da sociedade carioca.

Na análise de Tavares e Votre (2015) sobre as menções na imprensa carioca sobre o Maracanã percebemos no período da sua construção, preocupações, e após a construção, exaltação do êxito nacional. Num primeiro momento (de construção do estádio) as matérias assinalavam ideias de nacionalismo, pátria e povo, localizando o Maracanã como a “casa do povo brasileiro”, parte de um processo de constituição da identidade nacional. Num segundo momento, apontam os autores, eram mais recorrentes as ideias de magnitude, força e poder nacional simbolizadas num equipamento cultural de grandes proporções, como parte de um contexto histórico de consolidação do projeto nacional (a ser divulgado para o mundo) de um Estado forte e apto ao progresso.

Que venha um e mais estádios, mas que crianças e os humildes possam também desfrutar os seus benefícios. (Que venha, 1947, p.1).

Inaugura-se o monumento de Derby – O nosso Estádio! Enorme. Majestoso. Imponente. Ali está ele plantado nos terrenos do antigo Derby Clube, como um símbolo de fé nos homens do Brasil. Em sua magnificência de concreto armado, assombrando os filhos de outras terras quando informados do tempo em que foi erguido, só ele será bastante para consagrar na memória da posteridade a lembrança de uma administração. (Entrega, 1950, p. 1).

Com verdadeiras multidões se deslocando de todos os bairros da cidade (...) confundidos alegremente homens, mulheres e crianças utilizando-se de todos os meios de transporte e ao seu alcance tomando rumo ao estádio, rumo da maravilha arquitetônica que simbolizará eternamente a vontade a energia dos brasileiros. (...) o homem do povo, o operário, o granfino, o estudante, enfim todos os setores da vida social de uma grande metrópole demonstravam que tudo estava perfeito, não havia reclamações (Aos esportes, 1950, p. 8).

Mário Filho escrevia de forma recorrente em seu jornal nos anos de 1947 e 1948 sobre a importância da construção do estádio municipal. Tal ferrenha defesa o levou a ser

chamado de o “namorado do Estádio”. Na cerimônia de lançamento da Pedra Fundamental que marcou o início das obras, Mário Filho fez um discurso em que aparecem os anseios da obra como símbolo nacional de um país que a partir daquele momento poderia sonhar com outras e maiores realizações:

Até então o Rio de Janeiro era um cemitério de pedras fundamentais, mas de hoje em diante veremos que quando se unem os desejos e as esperanças dos trabalhadores de fibra, tudo se torna possível, inclusive a construção do Estádio Municipal para a disputa da Copa Jules Rimet (Jornal dos Sports de 19\01\1950)

A ideia de “cemitério de pedras fundamentais” nos parece essencial para entender o contexto em que se deu o debate sobre a construção do estádio. Para isso, faremos um breve resumo da política nacional à época.

O Rio de Janeiro, até então capital federal, viu São Paulo inaugurar seu Estádio Municipal em 1940, o hoje chamado Estádio do Pacaembu, sinal claro de um Distrito Federal que se viu posto de lado nas disputas políticas logo no início da República no Brasil. São Paulo se consolidou como principal centro político nacional nas primeiras décadas da República. Sua oligarquia cafeeira influenciava e ditava diretamente os rumos políticos e econômicos do país. Durante a Primeira República, a chamada “política do Café com Leite”, se mostrou eficiente para manter no poder as elites de São Paulo e Minas Gerais. A crise de 1929 e a Revolução de 30 colocaram no centro do poder outras oligarquias regionais, tornando o jogo político mais complexo. A figura de Getúlio Vargas surgiu como centralizadora dessa disputa oligárquica, dando uma certa estabilidade para estas disputas.

Achamos importante pontuar este cenário para demonstrar como a construção do Maracanã perpassava por um forte discurso bairrista e de identidade do Rio de Janeiro. Após a inauguração e com a realização da maioria dos jogos da Copa do Mundo no estádio, o Maracanã deixou de ser somente um monumento usado para alçar o orgulho dos cariocas, mas também passou a ser um símbolo usado por governos federais.

A Era Vargas foi marcada pela efervescência dos centros urbanos, primeiro com a Revolução de 32, em que os paulistas se rebelaram contra o poder central e depois com a eclosão da Segunda Guerra que acarretou em uma intensa disputa ideológica causando a polarização entre o fascismo e o comunismo nas bases políticas. De um lado, o temor da ascensão comunista no país, representada pelo Partido Comunista e a sua principal figura, Luis Carlos Prestes, e do outro o movimento fascista brasileiro conhecido como integralista, tendo como líder Plínio Salgado.

Vargas fez uso desta polarização para centralizar ainda mais o poder na sua figura e dando início, em 1937, a um período ditatorial do Estado Novo, que perdurou até 1945. Neste período, Vargas monopolizou a disputa política e através da propaganda estatal, em conjunto com o auxílio de intelectuais da época passou a buscar símbolos de identidade nacional que propiciassem uma legitimidade ao seu governo nacionalista e autoritário.

Na década de 20, quando se fazem sentir os efeitos críticos do pós-guerra, com a derrocada do mito cientificista, o ideal cosmopolita de desenvolvimento cede lugar ao credo nacionalista. A busca de nossas raízes, o ideal de brasilidade, passam, então, a construir o foco das preocupações intelectuais. Agrupados no movimento modernista, os intelectuais se julgam os indivíduos mais capacitados para conhecer o Brasil. E é através da arte que eles pretendem atingir a realidade brasileira, apresentando alternativas para o desenvolvimento da nação. (VELOSO, 1987, P.2)

Fazendo discursos no Estádio de São Januário e se utilizando da Rádio para propagar sua figura, Vargas foi o primeiro grande populista a ter o poder no país. Uma nova estrutura era formada, com a sensação de um político ter diálogo direto com a população brasileira. O governo Vargas foi bem sucedido em criar mecanismos de controle da sociedade civil, através de um elo forte com os sindicatos e da aplicação de leis trabalhistas, arrefeceu os debates com os trabalhadores, revertendo um cenário de greves que marcaram o final da Primeira República.

A década de 1950 representou um período de desenvolvimentismo marcado, sobretudo, pelas grandes obras que se conectavam à ideia de uma nação moderna e preparada para o progresso. Dentro deste contexto “sendo o futebol a consagrada paixão dos brasileiros, dificilmente escaparia ao vigor construtivo e ao monumentalismo daqueles tempos.” (MASCARENHAS, 2013, p. 5). Resultado deste processo, em 1978, o Brasil contava com seis dos dez maiores estádios do mundo. Atualmente, o Maracanã ocupa a vigésima quinta colocação.

O período da construção do Maracanã sinaliza não apenas a orientação desenvolvimentista do país, mas também outras dinâmicas urbanas, como o início da construção de grandes estádios⁵ em outras cidades (na esteira da associação entre

⁵ Neste período podemos destacar algumas experiências que destacaram-se pela monumentalidade e desconexão com a configuração populacional e econômica das cidade e regiões, são elas: o estádio do Castelão em São Luis (MA) que contava com uma estrutura superdimensionada e fada a obsolescência; a construção, em menos de dois anos, de três imensos estádios nas principais cidades do Nordeste (Recife, Natal e Fortaleza) e a construção do estádio Parque do Sabiá em Uberlândia, cidade interiorana de Minas Gerais, que contava com uma estrutura desproporcional ao tamanho da população.

grandes obras e progresso)⁶; a abertura de espaços de consumo e entretenimento das grandes massas e a centralidade do estádio enquanto território de sociabilidade capaz de incorporar novos habitantes (como imigrantes e indivíduos da zona rural) no espaço urbano.

Nos rastros do Maracanã, um dos símbolos da grandeza nacional outras cidade foram projetando seus ‘gigantes de concreto’. Havia um contexto favorável, reflexo da ascensão das massas urbanas a determinados bens de consumo e serviços. Gente também advinda do mundo rural que pretendia se territorializar, se sentir pertencendo ao ‘urbano’, compartilhar rituais coletivos identitários através da adoção de um time do coração” (MASCARENHAS, 2011, p. 13)

O período de auge da construção dos grandes estádios está localizado entre 1970 e 1978, situado no ápice do regime militar caracterizado pelas medidas significativas de consolidação da ditadura no campo político e econômico, representadas respectivamente pelo AI-5 e o chamado “milagre econômico”. Argumentamos que há uma contundente relação entre a dinâmica política, econômica e cultural da ditadura e a construção dos grandes estádios. Os grandes estádios reúnem *modus operandi* da política desenvolvimentista, estadista e reguladora no que tange a valorização de símbolos nacionais universais, o investimento e subsídio governamental e a regulação das massas populares.

Outros fatores podem explicar o fim deste ciclo. Um deles sem dúvida, é a transição política nacional, ou a redemocratização, que resultaria no fim dos subsídios governamentais aos estádios de futebol somente retomado recentemente em função dos grandes eventos esportivos, mas já numa política de redução acentuada da capacidade do público (MASCARENHAS, 2013, p. 46).

Como veremos mais à frente, estes mecanismos de propaganda foram replicados e ampliados durante o período da Ditadura Militar. Os símbolos nacionalistas também foram alçados a um nível de discurso central dos governos dos presidentes militares. Dialogaremos com este momento quando analisarmos os filmes do *Canal 100*.

A construção do Maracanã e a posterior inauguração de Brasília serviram como palcos ou arquibancadas ruidoras de um nacionalismo que logo seria ressignificado pela ditadura, matizando seus propósitos, porém ciosa das conquistas esportivas internacionais a partir de 1958. As mudanças de regime político não impediram que o futebol seguisse de perto e de dentro as formas assumidas pelo nacionalismo desenvolvimentismo, num primeiro

⁶ Importante salientar que anteriormente à construção do Maracanã houveram duas experiências fundamentais para a era dos grandes estádios, são elas: o estádio São Januário (1927) localizado como o “gesto precursor das políticas dos estádios gigantes no Brasil” e o estádio Pacaembu (1940) identificado como obra que inaugura “a tradição de estádios estatais em nosso país peculiaridade marcante de uma forma de regulação social e de controle das massas” (MASCARENHAS, 2011 p. 8).

momento, autoritário num outro, onde muitas vezes fora instrumentalizado pelo Estado e frações de classes, mas que certamente, prestou-se a desnudar algo desses Brasis mesmo nos momentos politicamente mais conturbados. (MAIA, 2015, p. 47)

1.2 Canal 100: o cinejornal e suas relações com o Estado

O cinejornalismo marca a aproximação das técnicas cinematográficas e o conteúdo jornalístico. Não podemos enquadrá-lo como sendo um gênero jornalístico, mas sim um produto que marca a incorporação de elementos cinematográficos na comunicação de notícias. Autores como Ciro Marcondes Filho citam que os cinejornais marcaram o início do que chamamos hoje de jornalismo sensacionalista. Com a técnica da imagem, foi possível trazer para a notícia aspectos sensíveis, reações, sentimentos, assinalando de forma mais evidente estratégias de edição.

Opera-se, nesse caso, a desvinculação da notícia de seu fundo histórico-social, e, como um dado solto, independente, ela é colocada no mercado de informação; são destacados aspectos determinados (o sensacional, a aparência do valor de uso) e outros aparecem em segundo plano. Como os demais produtos de mercado ela deixa de transmitir em seu corpo um processo de trabalho. Torna-se uma coisa jogada no mundo, um fato sem origem e sem vinculação com nada. (MARCONDES FILHO, 1989: 41)

O primeiro cinejornal brasileiro foi exibido em 1912 e era chamado *Pathé Paris*, inspirado em um cinejornal de grande sucesso na França. Desde a primeira exibição até 1935, foram produzidos cinquenta cinejornais, posicionando este formato como a principal produção cinematográfica do país. Já neste período podemos identificar a associação entre as exibições dos cinejornais e a dimensão política. O *Pathé Paris* e o Cinejornal Brasil, dois principais cinejornais da década de 10, veiculam de forma recorrente cenas com autoridade locais e eventos institucionais.

Outra característica dos cinejornais que se estabelece junto ao seu surgimento é a associação com práticas mais capitalizadas, como negociações e patrocínios que envolviam, dentre outras questões, o direcionamento informativo e imagético do conteúdo. O mercado dos cinejornais inaugura a prática da chamada cavação, que consiste em empresários cinematográficos que buscavam (“cavavam”) oportunidades de negociatas entre a iniciativa privada e estatal e os cinejornais e documentários.

O fenômeno da cavação apresenta-se como uma outra saída mercadológica para aqueles que tinham na produção cinematográfica sua profissão. Trata-se também de uma tentativa de burlar o mercado dominado pelas grandes distribuidoras. Concentrando-se em assuntos locais ou produzindo filmes publicitários por encomenda privada ou pública, estes produtores conseguiram desenvolver filmes documentários e cinejornais locais como forma de sustentar suas atividades cinematográficas. Sem dúvida, trata-se da necessidade de se encontrar nichos mercadológicos específicos e com demanda latente. (SIMIS, 1996, p. 79).

É recorrente a menção dos cinejornais como uma prática inferior ao cinema ficcional. Muitos produtores e empresários dos cinejornais não tinham experiência na área, fazendo com que o cinejornalismo fosse identificado como uma prática gananciosa e “vendida”. Produtores de cinejornais são considerados a época como mercadores de imagens orientados por interesses financeiros, sem preocupação e *expertise* de elementos técnicos e estéticos.

Os cinejornais são produtos cinematográficos que assimilam o mercado e suas necessidades. O patrocínio era a principal forma de financiamento, de modo que o conteúdo esteve atrelado desde seu surgimento aos interesses do patrocinador. Deste modo, notamos que na primeira década dos cinejornais não há uma preocupação evidente com os elementos estéticos. Não notamos, neste período, a preocupação em conceber um estilo ou inovação. Se não há como avaliarmos um olhar estético específico nas produções, podemos destacar a contundente associação aos temas nacionais na exaltação do carnaval, da força militar, das histórias da elite e de feitos políticos.

Entre as principais temas e produções das décadas de 10 e 20 estão: o carnaval – *Carnaval do Rio em 1913* (dir: Alberto e Paulino Botelho, 1913) –, as ressacas do mar – *A Formidável Ressaca da Semana Passada* (prod: União Paulista, 1921), a chegada de personalidades importantes – *Visita do Rei Alberto da Bélgica* (dir: Igino Bonfioli, 1920), o futebol – *Paulistas Versus Cariocas* (dir: Paulino Botelho, 1925), paradas militares – *A Grande Parada Militar do Centenário* (dir: Alberto Botelho, 1922) –, eventos políticos – *Washington Luis / Melo Viana* (dir: Igino Bonfioli, 1926) –, etc. Além disso, logo a elite social brasileira viu no cinema um meio para divulgar a si própria, financiando inúmeros filmes nos quais o espectador poderia apreciar importantes famílias da sociedade – Em Família – *Reminiscências do Passado: 1910-1914* –, fazendas – *Fazenda Ribeiro Magalhães* (prod: Carlos Comelli, 1919) –, fábricas – *Visita às Grandes Oficinas dos Srs. Martins e Barros* (dir: Antônio Campos, 1912) –, Políticos inaugurando todo tipo de coisa – *Inauguração Oficial da Estrada de Rodagem Rio-São Paulo (1928)* –, etc. (MAIA, 2015, p. 15)

O ambiente de produção de conteúdos e imagens nacionais para cinejornais caracteriza-se por ser altamente capitalizado, vinculado aos interesses políticos e com estética pouco estilística. O *Canal 100*, nesse sentido, apresenta algumas peculiaridades. Notamos a recorrente menção aos temas nacionais e aos feitos políticos, como em outros cinejornais. Contudo, existe a produção de um estilo de transmissão futebolística diferenciado. Percebemos uma certa preocupação com os elementos estéticos na comunicação dos valores do nacionalismo.

O crítico Paulo Emílio Salles Gomes afirma que os cinejornais se dedicavam ao registro de dois temas, particularmente, o "ritual do poder" e o "berço esplêndido". O primeiro é uma referência às filmagens dos eventos políticos, parados militares, inaugurações e todos os eventos relacionados com a imagem da elite. O segundo é a glorificação da imagem do Brasil maravilha, contemplando as belezas naturais e cultuando o ufanismo. As imagens do *Canal 100* vêm de encontro a essa tese, no entanto, acreditamos haver um diferencial nesse caso. Em vez de se manter apenas na contemplação do tema político e da natureza, temos, também, um tema de profunda relevância dentro do quadro cultural brasileiro, a saber, a manipulação de signos e ícones da representação de identidade nacional. Tal manipulação pode ser percebida na abordagem do futebol, diferenciada dos outros cinejornais por se tratar de uma composição de caráter político cultural com um apelo estético dentro da tônica do otimismo (MAIA, 2015, p. 16)

O *Canal 100* surgiu em 1959 e tem como protagonista seu criador e produtor Carlos Niemeyer. Carlos fez carreira como militar e posteriormente na aviação civil. Seu contato com o meio cinematográfico iniciou-se com a amizade com o documentarista Jean Mazon. A falta de experiência na área e a carreira militar fazia com que Carlos fosse identificado como integrante do grupo de "cavadores", sem nenhuma preocupação com os elementos estéticos e a serviço de interesses financeiros. É importante salientar que esta caracterização dos cinejornais se evidencia ainda mais com os filmes engajados do Cinema Novo, no mesmo período de surgimento do *Canal 100*. Durante toda a sua história (1959 – 1986), o *Canal 100* foi financiado pelo Estado, sendo a Caixa Econômica Federal e o Banco do Brasil os principais investidores.

O *Canal 100* surge no governo JK e incorpora nas suas produções o otimismo advindo da política desenvolvimentista. Importante destacar ainda que o governo de Juscelino implementou projetos de desenvolvimento na área do cinema. Especificamente no campo dos cinejornais, foram criadas legislações que conferiam maior flexibilidade na concessão de patrocínios.

A produção do *Canal 100* vinculou-se desde seu surgimento às políticas do governo da época. Com Juscelino, as imagens das obras de Brasília era recorrentes, bem como as notícias sobre a ampliação das indústrias pelo país.

Brasil, capital Brasília, 21 de abril de 1960. Depois de quatro anos de trabalho, o país inteiro vê nascer à nova capital. É o triunfo de uma idéia que tem um século e meio de vida. É a meta das metas de um governo que decidiu dar 50 anos de progresso em 5 anos de trabalho. É o novo posto de comando do progresso brasileiro, que vai contaminar o interior e dar ao Brasil o seu desenvolvimento econômico definitivo. A clareira aberta na selva há 4 anos é hoje exemplo e testemunho, para todo o mundo, de um povo que procura novos destinos.⁷

A abordagem otimista era o tom pelo qual o conteúdo era produzido. As expectativas de alçada ao progresso dominavam as edições dos cinejornais do *Canal 100*. Esta tônica manteve-se ao longo da história do canal, alterando-se de acordo com o tipo de governo da época. Durante o governo de Janio Quadros, por exemplo, o discurso vinculava-se a exaltação do país e dos ideais nacionalistas em defesa dos malefícios do capital estrangeiro. No governo de João Goulart, a narrativa de defesa da democracia buscou promover certa conciliação em meio a discursos sobre um governo socialista no país. As produções destacavam a posição democrática do governo, buscando afastar a ideia de aderência ao socialismo. Nestes e em outros tantos momentos percebemos de forma contundente que o *Canal 100* serviu de suporte comunicacional de diferentes governos, de modo que não há registro de nenhuma abordagem críticas ao governo.

Durante a ditadura militar o *Canal 100* segue com a política de total adesão e apoio ao governo.

O presidente da República recebeu os cumprimentos dos diplomatas e das altas autoridades civis, militares e eclesiásticas... O Brasil tem um novo governo, que se lança ao trabalho, ao desenvolvimento, à justiça, sob a proteção de Deus...⁸

Neste período, eram recorrentes o conteúdo anticomunista, o caráter conservador e as menções religiosas. Notamos que ao longo de sua história, o *Canal 100* se vinculou aos interesses de seus patrocinadores, não sendo possível afirmar que o canal seguia determinada corrente política ou ideológica, e sim que a captação de recursos financeiros determinava o tipo de posicionamento das produções.

⁷ Disponível em http://www.canal100.com.br/60/h60_brasilia.htm.

⁸ Disponível em http://www.canal100.com.br/64/h60_brasilia.htm.

1.3. *Canal 100*: estratégias de propaganda

Apesar de não configurar-se como um canal de comunicação oficial do governo, o *Canal 100* era um dos principais meios de divulgação dos feitos do governo militar. Neste período, as estratégias de propaganda passam a se vincular não somente a conquistas e projetos do governo, mas de forma mais sutil, a divulgação de uma sociedade preparada para o progresso. Nesse caminho, era comum que fossem produzidas matérias sobre o estilo de vida do carioca da Zona Sul. O estilo de vida conservador, “civilizado” e moderno foi altamente veiculado no *Canal 100* durante a ditadura.

O *Canal 100* articulou um discurso que veio ao encontro de interesses dos militares, sem, no entanto, ter a aparência oficial, daí advém mais um ponto que afinou esse periódico com o projeto dos generais de criar uma propaganda de caráter civilizatório, mostrando para os brasileiros a forma correta de viver e conviver em sociedade. (MAIA, 2015, p. 54)

A arquitetura de signos nacionais era imprescindível para compor o *modus operandis* da ditadura. Promover as formas de habitar a cidade de acordo com os ideais conservadores era fundamental para gerar identificação entre governo e população. Assim sendo, as matérias do *Canal 100* buscavam apresentar, tendo como centralidade o modo de vida carioca, espaços de convivência a fim de encobrir o caráter totalizador do período. Era preciso divulgar modos de vida afinados com os valores que exaltavam a moral, os bons costumes, a família e a religião.

Neste processo, as cenas de convivência no Maracanã encontram particular destaque por apresentar, além de um espaço de convivência alegre e popular, um símbolo de identidade nacional que representava um ufanismo presente neste período. As cenas com homens humildes festejando mobilizava um sentimento de alegria, de um estado de bem estar social e ao mesmo tempo de um Estado competente na regulação de sua população.

A forte presença, no imaginário popular, da idéia do país do futebol, é reforçada pelo discurso jornalístico do *Canal 100* o qual buscava a representação que o povo fazia de si mesmo. O auto-reconhecimento é, em um certo sentido, a linha condutora de um discurso sobre o Brasil e o ser brasileiro. A argumentação ganha autenticidade e legitimidade com a imagem do povo e o espectador deixa a passividade do olhar contemplativo e integra-se a um discurso do qual é ele o próprio objeto. Não obstante possa parecer que a idéia de auto-reconhecimento refere-se ao reflexo de uma imagem do povo, gostaria de esclarecer que se trata de criação de uma auto-imagem que vem se constituindo como um fenômeno histórico, envolvendo Estado e sociedade, e que tem, no primeiro, o seu gerenciador.

A apresentação do perfil do “povo brasileiro” se faz necessária ainda na reafirmação de uma possível ameaça comunista mobilizada por “degenerados”. A constituição da figura do brasileiro alinhada aos bons costumes e aos valores conservadores compõe um personagem relevante nesse sentido, pois estabelece quem fica de fora desta governança. A constituição desta figura, contudo, precisava exalar ares populares e ao mesmo tempo evocar um sentimento de alegria, desconectando-se dos símbolos autoritários da ditadura como a censura e tortura. O reconhecimento na figura do brasileiro necessitava que componente popular estivesse presente. Nesse sentido, a experiência popular do Maracanã foi explorada com forte adesão a ditadura, de modo a promover a ideia de uma nação e cidadãos felizes e amparados pela gestão da ditadura.

Nesse sentido, a Copa do mundo de 1970 destacou-se como um momento de associação entre o futebol e os projetos do governo Médici tendo como mediador um forte incentivo a produções cinematográficas vinculadas aos valores da moralidade, do nacionalismo e etc. Nesse caminho, o *Canal 100* é patrocinado pelo Estado para produzir o documentário “Brasil Bom de Bola”, o primeiro a ser produzido pelo canal. A obra seguia o estilo das edições do Canal, contudo fora considerado a época como sendo consequência de um país afinado com o desenvolvimento.

Já produzimos vários documentários áridos em torno do esporte-paixão, à base da mera acumulação de dribles e gols dos arquivos de cinejornais. Registramos amplamente as Copas do Mundo de 1938 a 1962, sem encontrar a confluência do documento com o espetáculo. Garrincha, Alegria do Povo aproximou-se da meta, mas preferiu a área pedante do chamado cinema-verdade e a doce embriaguez da filigrana ensaística. Muito ao contrário, o trabalho de Niemeyer, Shatovsky & equipe, sem hostilizar a linguagem cinematográfica, é um filme sobre futebol vidrado na bola e em seus cultores. (AZEREDO, 1970).

É ainda no período da Copa de 1970 que o *Canal 100* apresenta, pela primeira vez, transmissões de partidas de futebol coloridas, antes mesmo da televisão. A tecnologia fora importada do México com patrocínio do Estado.

O fim do *Canal 100* em 1986 é consequência de três fatores principais: a redemocratização durante a qual foram sendo diminuídos os incentivos fiscais dos governos; a não obrigatoriedade de exibição dos cinejornais; e a concorrência com o conteúdo televisivo. Na década de 1990 ensaia-se o retorno do canal com a produção de três documentários: *Fluminense Campeão*; *Vasco Campeão* e *Saudades do Maracanã*. Os filmes reúnem as imagens do *Canal 100* destacando as vitórias e glória de cada um

dos times em tom claramente nostálgico. Com mais de 1500 horas de vídeos gravados, Carlos Niemeyer monta, além dos citados acima, uma série de curtas que recuperam as imagens do Maracanã e das partidas de futebol. Estes materiais fazem apelo à memória coletiva e individual constituída nos anos de sucesso do canal.

A trajetória do *Canal 100* é marcada pela adesão governamental, como vimos, sem um posicionamento específico do canal, fazendo sobressair a prática da cavação. É possível notar que as transmissões que ora defendiam João Goulart, num outro momento reverenciavam o golpe militar, associando-o a uma revolução democrática.

A leitura do Brasil feita pelo *Canal 100* estava inserida, de forma não oficial, no contexto da propaganda política dos militares que viam a ordem estabelecida com um papel civilizador de uma nação predestinada ao futuro. A estratégia oficial do Estado foi fazer uma propaganda desvinculada do modelo tradicional, afinal, os militares não queriam se associar aos velhos esquemas de propaganda cristalizados pelo DIP como o culto à personalidade tão característico dos regimes autoritários. Era necessário encontrar meios de fazer uma propaganda diferenciada, mas elevando o otimismo da sociedade. (MAIA, 2015, p. 101)

Na esteira deste modo de produção, o futebol passa a ter lugar privilegiado, como parte de projetos baseados no nacionalismo. A centralidade do esporte no país e as técnicas empregadas nas construções das imagens marcaram de forma significativa a memória social, sendo rememoradas em outros momentos com a produção de curtas e documentários que recuperavam as imagens do *Canal 100* na década 90. A particularidade da exibição no cinema e o estilo da imagem (mais próxima, a câmera lenta, o tom emocional) fez com que as imagens das transmissões esportivas atravessassem o tempo e gerações, de modo que não se pesasse a forte adesão e incentivo de governo autoritários na produção do canal.

1.4. Imagens, territórios e memória social: as imagens do torcedor no *Canal 100*

A forma como experimentamos os locais em que circulamos, o modo que vivenciamos o território constitui territorialidades, ou seja, produz algo como uma intersecção temporária entre o vivido e o território. As imagens do *Canal 100* no Maracanã promovem a divulgação deste tipo de processo, onde assinalava-se de forma destacada que o modo de experimentar o espaço era fundante do próprio espaço. A territorialidade do Maracanã se definiria nos aspectos mais estruturais do território (vinculadas à magnitude do estádio e à regulação do Estado) como também nas maneiras diversas de

experienciá-lo no cotidiano, sendo referência de pertencimento e identidade (de um grupo, uma localidade, uma festividade, um momento histórico, entre outros exemplos, da ritualização de afetos e paixões torcedoras, como é o caso dos estádios).

Em lugares, somatórios de dimensões simbólicas, culturais e emocionais, vão se formando uma consciência que perpassa gerações e que vai se solidificando, construindo uma memória social. Dentre esses lugares singulares, temos os lugares públicos, elementos importantes na consolidação de uma cidade (...). Esses espaços representam a comunidade na qual eles se integram, são locais onde manifestações, práticas, identidades sociais e imagens são criadas e recriadas a todo o momento (TAVARES e VOTRE, 2015, p. 38)

A memória social que se constitui a partir das experiências sociais dos lugares públicos, como aponta Arendt (1988), se desenvolve de forma acumulativa, transcendendo a vida dos homens. Ou seja, a forma com que se habitam os territórios públicos promove rastros, vestígios que permitem a abertura para que gerações futuras possam usufruir deles, a partir da constituição de uma memória, sendo esta passível de transformações e ressignificações. A maneira com que os indivíduos experimentam determinado lugar rompe a barreira do tempo, de modo que “sem essa transcendência a esfera pública, com seus espaços e suas histórias, se torna inviável” (TAVARES e VOTRE, 2015 p. 43). As imagens do *Canal 100* remetem a certa nostalgia de uma experiência compartilhada, conforme notamos em inúmeros comentários nos vídeos do canal disponibilizados no *Youtube*.

Tanto a organização física dos espaços quanto as formas de habitar e as práticas colocadas nos territórios constituem memória social transcendente. Argumentamos, nesse sentido, que as imagens são elementos constitutivos dessa transcendência por fazerem ecoar determinados tipos de arranjos físico e dinâmicas do vivido dos espaços públicos. As imagens do corpo-torcedor do *Canal 100* apresentam vestígios da memória social constituídos especificamente nas imagens que nos apresentam modos que o torcedor habitara este território. Augé (1994) considera, ainda, que as imagens e informações sobre o território podem ser constituidoras ou desarticuladoras do senso comunitários dos espaços e de processos de identificação ou aversão. Nesse sentido, as imagens de congregação demonstram a intenção de fazer ecoar a ideia de “povo” e de divulgar a ideia de que os brasileiros (aqueles identificado com os valores morais) participam da vida social comunitária de forma plena e feliz. Esta imagem é necessária para fazer contraponto a um Estado autoritário e violento.

O futebol era um tema de destaque no *Canal 100*. Em todas as edições, após notícias diversas, havia o tempo dedicado ao futebol. As imagens eram consideradas surpreendentes na época, sendo esta uma marca do canal. Os detalhes eram especialmente destacados. A ideia era transmitir o que o torcedor não conseguia visualizar. Carlos Niemeyer relata que os blocos de futebol eram produzidos a partir de um enredo, uma história que adicionava elementos emocionais a partida de futebol. Para ele, o diferencial do *Canal 100* consistia justamente na redução do caráter informativo e inclusão de aspectos emocionais que podem ser identificados nas imagens e também na narração, por vezes em tom emocionado, jocoso, aflito ou cômico.

No *Canal 100*, futebol é coisa séria. O tom bem humorado vai por conta da partida: convém lembrar que muitas vezes o jogo pode ter sido visto pelo espectador, cabe, assim, comentar a partida e não descrevê-la secamente. O tal "tom jocoso" é feito (mal) por um cinejornal concorrente. E mais: no cinema, com tela grande, o futebol (e outros esportes) tem uma força incrível, inclusive porque os recursos técnicos do cinema (câmara lenta, por exemplo) conseguem captar coisas que TV não mostra. De um modo geral, em matéria de futebol, a TV é "fria" e o cinema "quente".⁹

Para a execução de uma transmissão "quente", alguns elementos técnicos são empreendidos, como a câmera lenta, o *close* nas reações dos torcedores, as imagens aéreas da massa de torcedores, os detalhes das ações dos jogadores, o aumento da quantidade de câmeras espalhadas no campo, a perspectiva no nível do campo. Estas técnicas criam um diferencial no *Canal 100*, processo que não ocorria com frequência com os cinejornais, visto que os aspectos estéticos não eram trabalhados a partir de um estilo particular.

Os lances decisivos vistos de perto como um gol, uma falta, a cobrança de um pênalti. As reações em destaque de gols feitos e perdidos. O registro do cansaço, da respiração acelerada, das brigas, das comemorações. As imagens em tamanho maior dentro da sala de cinema fizeram com que o *Canal 100* se tornasse uma referência de conteúdo futebolístico.

A utilização de várias câmeras espalhadas pelo estádio fazia mais do que poder pegar os lances mais importantes, permitiam revelar angulações novas, distantes da tradicional forma de filmar o futebol que mantinha a câmera na sala de imprensa na arquibancada. O recurso do *traveling*, possibilitava vislumbrar o lance com riqueza de detalhes, como é o caso das escapadas de Pelé. A imagem parece mais do que um momento de um jogo, aliada a uma trilha sonora, essa imagem transmitia uma forte impressão de realidade cinematográfica. (MAIA, 2015, p. 75)

⁹ Entrevista de Carlos Niemeyer concedida para o jornal O Globo em 1975.

A composição das cenas, a partir da edição, montagem, som e narração, constituía um enredo. Costuma-se comentar que as produções do canal seriam capazes de salvar jogos ruins, sem emoção. Argumentamos que o principal elemento que fundamenta este novo modo de registro do futebol é o encurtamento da distância entre plateia e o jogador. A aproximação da câmera e o foco das imagens conduz uma nova percepção do jogo mais carregada de emoção, pois expõe o corpo dos jogadores e torcedores de forma mais evidente e também as reações emocionais.

Nesse sentido, a equipe de fotografia e câmera tinha certo protagonismo nas produções de futebol do *Canal 100*. A importância de imagens que traduzissem certo componente emocional do jogo era fundamental. A dificuldade de manter o foco na bola com lentes de 600mm exigia experiência do câmeras que ficaram conhecidos após as produções do canal, entre eles Jorge Aguiar, Pompilho Tostes e Walter Torturra.

É preciso destacar que o trabalho de montagem também apresentava particularidades na transmissão dos jogos quando comparado a outros cinejornais. As imagens intercaladas entre jogadas e reações da torcida e o cuidado para que certos planos ganhassem destaque (através de recursos de aceleração das cenas, por exemplo) foram considerados uma nova forma de conceber a transmissão dos jogos de futebol: “Dezenas de imagens como essas se tornaram assinaturas de uma estética que engrandecia um esporte já enorme dentro da cultura brasileira.”¹⁰

Além da captação das imagens e da montagem, é importante assinalar que a trilha sonora das transmissões dos jogos se transformou em uma marca do canal. A música “Na cadência do samba”, de Luiz Bandeira, é até hoje reconhecida como símbolo do futebol nacional.

A preocupação estética nas transmissões de futebol do *Canal 100* influenciou o modo de abordagem do futebol em outros suportes comunicacionais. Segundo o jornalista João Máximo, as imagens do *Canal 100* serviram de inspiração para o documentário inglês “Gol” que registrou a Copa do Mundo de 1966. O fotojornalismo esportivo brasileiro também foi influenciado no sentido de produzir imagens que investissem nos componentes emocionais do jogo. É possível notar certas transformações nas reportagens que buscavam trazer não apenas informações técnicas sobre os jogos, mas também aspectos sensíveis.

¹⁰ Texto de Kleber Mendonça “Canal 100 Captou o Imaginário do Futebol”. Disponível em www.cinecopio.com.br/codarticle70

Vale registrar que, paralelamente ao que ia acontecendo na tela, jornais e revistas dos anos 60 começaram a mudar o caráter de suas fotos. Em lugar do lance puro e simples, publicava-se o balé do jogo, a coreografia sem movimento que era réplica impressa dos filmes de Niemeyer. Uma revolução que caiu no exagero (MAXIMO, 1994).

As imagens das partidas de futebol produzidas pelo *Canal 100* são parte de um registro relevante do Maracanã e de suas transformações, sendo mencionadas em muitos documentários que se debruçam sobre a história do futebol. É raro a menção de uma associação das imagens futebolísticas e da tecnologia nelas empregada aos governos da ditadura militar. Vemos que essas imagens constituíram ao longo do tempo registros da memória coletiva sobre determinada experiência nostálgica no Maracanã, fazendo com que essas representações ressoem na atualidade.

É certo que as imagens das lentes de Niemeyer deixaram boas memórias nas mentes de toda uma geração. Essas imagens teriam sido fruto de uma proposta nova de fazer cinema esportivo. Se por um lado a comunidade cinematográfica criava um olhar de desprezo pelo trabalho realizado pela equipe de Niemeyer, afinal, tratava-se de um trabalho sem uma preocupação social, muito distante dos ideais do Cinema Novo, inserido em tradição de cavação, por outro, existe uma possibilidade de aproximação entre a experiência cinematográfica mais intelectualizada e uma proposta mais popular como o cinejornal. (MAIA, 2015, p. 102)

1.5. O povo unificado

As imagens da torcida, a narração e a trilha sonora formavam um ambiente para a construção da ideia de “povo”. As cenas de milhares de pessoas comemorando, se divertindo dentro de uma grande construção nacional, compunham uma narrativa sobre a constituição de um povo ideal, em progresso. Fazia contraponto, no período da ditadura (quando o cinejornal tinha maior popularidade), à ideia de autoritarismo e censura do período político. As imagens estavam imersas pela narrativa de orgulho nacional, de uma conquista “autenticamente” brasileira.

Argumentamos, nesse sentido, que as imagens não podem ser analisadas por si só, mas diante de um conjunto de fatores que nos levam a encontrar uma abordagem, um tom, uma forma na qual aquela representação se sustenta. As transmissões do *Canal 100*, sobretudo durante a ditadura militar, conjecturavam uma ambiência de otimismo possibilitado pelo golpe militar. As imagens dos milhares de pessoas nas arquibancadas

figuravam este sentimento de unificação de um povo, principalmente nas transmissões da Copa de 1970.

A maneira pela qual o conceito de povo foi delineado dentro da tradição hegemônica da modernidade é de todos bem conhecida. Hobbes, Rousseau, Hegel produziram, cada um a sua maneira e de diferentes modos, um conceito de povo assentado na transcendência do soberano: nas cabeças dos autores, a multidão era considerada como caos e guerra” (NEGRI, ANO, p. 4)

O discurso sobre uma pacificação em nome do progresso, mediada pelas forças militares, tomava forma narrativa nas imagens dos corpos-torcedores unificados, formantes de um povo legitimamente brasileiro, pois compartilhavam dos símbolos e conquistas nacionais. As imagens dos torcedores no Maracanã foram utilizadas de forma a promover um estado de otimismo e unificação, em contraponto as diversas medidas violentas às individualidades e violações dos direitos humanos.

Sobre esta base, o pensamento da modernidade opera de uma maneira bipolar: abstraindo, por um lado, a multiplicidade das singularidades, unificando-a transcendentalmente no conceito de povo, e dissolvendo, por outro lado, o conjunto de singularidades (que constitui a multidão), para formar uma massa de indivíduos. (NEGRI, ANO, p. 4).

Segundo Negri, a constituição da ideia de povo é proveniente de uma redução das complexidades que se dão nas singularidades do interior de um pretenso “povo”. A ideia de uma “maioria” coesa é instrumento de coerção social. A divulgação de imagens de um povo festivo, coeso, transmuta essa ideia de unificação, corporificada pelos corpos-torcedores nas transmissões do *Canal 100*.

A partir da análise dessas imagens, buscamos dialogar com o conceito de multidão e comum de Negri (1994). Para o autor, estes conceitos estão vinculados não à construção de um sentido de unidade, mas numa perspectiva pluralista e não pacífica entre os atores sociais. Por este caminho, nortearíamos a hipótese de que as imagens de grande comoção popular, como as do *Canal 100*, fazem a representação não de um corpo-multidão, pois participam politicamente da construção da identidade brasileira, o que difere a própria natureza da multidão (NEGRI, 1994). Isso significa que a análise das imagens descoladas do momento histórico poderia vir nos apresentar o compartilhar do comum, como Negri discorre, com suas singularidades, conflitos, tensões e negociações próprias da multidão. Contudo, ao colarmos o momento histórico e a utilização dessas imagens, notamos que as mesmas se vincularam ao projeto de construção da identidade nacional, atomizada. Este paradigma será tratado com cuidado pela pesquisa para que as imagens não sejam analisadas de forma dicotômica, mas compreendidas como

instrumento político a época e também como registro do convívio fazendo assim uma distinção entre o que é representado e a pluralidade de experiências.

Diferentemente do povo, a multidão não é uma unidade, mas em contraste com as massas e a plebe, podemos vê-la como algo organizado. Trata-se, na verdade, de um ator ativo da auto-organização. Uma das grandes vantagens do conceito de multidão é assim o de neutralizar o conjunto de argumentos modernos assentados sobre a premissa do “temor das massas” ou sobre a “tirania da maioria”, argumentos frequentemente utilizados como uma forma de chantagem para fazer aceitar, e até mesmo reclamar, nossa própria servidão. (NEGRI, 2004, p. 18).

1.6. Análise fílmica do *Canal 100*

A música *A Cadência do Samba*, de autoria de Luiz Bandeira, foi lançada em 1956, dois anos antes do início das atividades do *Canal 100*. Bandeira certamente não fazia ideia de como sua música iria se relacionar de forma icônica com a cultura nacional. Os acordes da canção se tornaram símbolo do futebol brasileiro, ligados à habilidade dos jogadores, um certo tipo de malemolência que só o jogador brasileiro poderia exercer enquanto carrega a bola. A música embalava o início dos episódios de futebol do *Canal 100*. A trilha sonora, contudo, não foi o único elemento a marcar as edições futebolísticas do cinejornal. Nelson Rodrigues, em uma de suas crônicas, fala sobre o poderio das imagens do cinejornal que impressionavam o espectador nos cinemas:

O que eu queria dizer é que Carlinhos Niemeyer vai inventar uma nova distância entre o torcedor e o craque, entre o torcedor e o jogo. Não sei se me entendem. Mas vão cessar as fronteiras da tela e a platéia. Imaginem Pelé, em dimensão miguelangesca, em plena cólera do gol. Sua coxa, plástica, elástica, ornamental, enchendo a tela. Tudo que a vitória possa ter de lírico, dramático, delirante, estará esculpido na luz. (RODRIGUES, 1977)

De forma apoteótica, Nelson Rodrigues nos dá sinais do que procuraremos com a análise fílmica. A força das imagens do *Canal 100* e como elas se relacionam com a representação do torcedor no Estádio do Maracanã. Esmiuçaremos a linguagem audiovisual dos episódios aqui destacados.

Antes de mergulharmos na análise fílmica vale registrar a influência nas escolhas de linguagem do *Canal 100* oriundas do documentário *Garrincha, alegria do povo*, filme de 1962 e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. No documentário, Joaquim Pedro filma

uma partida de Garrincha colocando câmeras no campo, com lentes teleobjetivas, e conseguiu capturar imagens próximas de Garrincha driblando e ludibriando seus adversários. Além de capturar feições de torcedores, principalmente daqueles localizados no setor da geral, reagindo a lances do jogo.

Para sorte da equipe cinematográfica, eles puderam fazer registro de um Flamengo x Botafogo em que Garrincha, inspirado, foi o destaque na vitória do alvinegro, atormentando a vida dos defensores adversários. Além disso, Joaquim Pedro empenhou-se em buscar uma nova forma de filmar o futebol, uma maneira envolvente. Suas câmeras colocadas no nível do campo promoveram uma novidade que não demorou a ser adotada pelo *Canal 100*.

Faremos o exercício de analisar os episódios (Final do campeonato Carioca de 1963 e a Final da taça Guanabara de 1972) destacando três tópicos relevantes para a nossa pesquisa: 1) Imagens do torcer; 2) Narrativa heroica; 3) Monumentalidade do Maracanã.

Por imagens do torcer consideraremos imagens encontradas nos episódios que contribuam para a formação de uma cultura de representação do torcedor no antigo Estádio do Maracanã. A narrativa heroica surge através dos elementos fílmicos dos episódios analisados que levam o espectador a se relacionar de forma intensa com a história contada de cada partida filmada. E a representação da monumentalidade do Maracanã, identificado como sendo um grande elemento de identidade nacional.

Para aprofundarmos os elementos da pesquisa analisaremos a seguir matéria fílmica de dois episódios do cinejornal. Iremos refletir sobre os enquadramentos, ângulos, a utilização de *slow motion*, a narração em voz over e a trilha sonora.

Os dois “episódios” escolhidos para análise fílmica foram como já citado: a final do campeonato carioca de 1963 entre Flamengo e Fluminense e a final da Taça Guanabara de 1972 também disputada entre Flamengo x Fluminense. Os episódios foram escolhidos em função do destaque a grande massa torcedora e também a apresentação de uma narrativa sobre nacionalismo.

1.6.1. Análise Episódio 1: O espectador é levado para dentro do campo.

O primeiro episódio que iremos analisar é o da final do campeonato carioca de 1963. A escolha deste episódio se deve por este ser considerado o jogo que mais levou público em uma partida entre clubes na história do futebol mundial. Havia cerca de 200 mil pessoas no estádio do Maracanã. O Flamengo jogava pelo empate e buscava acabar

com os sete anos sem títulos. A narração em *off* enfatiza o tom dramático da disputa, característica típica dos textos das narrações do *Canal 100*.

O primeiro plano mostra um Maracanã lotado em um plano geral em que podemos ver as arquibancadas tomadas por torcedores. O segundo e o terceiro plano promovem uma ação que achamos ser chave para entender a montagem dos episódios do *Canal 100*, que é a sensação de *racord* entre os planos. Durante todo este episódio planos abertos e planos fechados se complementaram. Mesmo que seja possível perceber que não se trata da mesma jogada, a montagem tenta ao máximo manter o fluxo e ritmo das jogadas filmadas durante a partida.

O segundo plano é de um ataque rubro-negro. O jogador do Flamengo conduz a bola, indo do meio em direção a lateral esquerda quando resolver dar um passe. A bola é aparentemente cortada por um defensor do Fluminense, mas nesse momento existe o corte que nos leva para o terceiro plano. Nele, a câmera está posicionada na altura do campo, na posição da linha de fundo e o jogador do Flamengo leva a bola em um movimento semelhante ao do segundo plano, do meio para a lateral esquerda. Ele executa um passe para esta direção. Os dois planos assim criam a sensação de se tratar de ações concomitantes do jogo: um ataque do Flamengo que parte do meio de campo para a direita. Essa associação do movimento determina um fluxo que cria uma representatividade fluída da partida. Esta ação de montagem é recorrente durante o episódio.



Fonte: Youtube
Figura 1: Decisão FlaxFlu 1963.

O quarto plano é o primeiro em que somos levados a ver imagens de torcedores em um plano fechado. Se o primeiro plano, como vemos na imagem acima, é de um Maracanã lotado, o quarto plano dá destaque a um policial que ignora o que ocorre entre os torcedores e assiste concentradamente ao jogo. O plano ajuda a dar concretude na sensação de decisão da partida. O policial em serviço não resiste ao que está acontecendo em campo. O que lá ocorre é tão atrativo que ele se vê impelido a partilhar a experiência mesmo que isso signifique deixar de lado por alguns momentos a sua função dentro do estádio e se transpor para a figura de mais um observador e torcedor daquela massa que lotava o Maracanã.



Fonte: Youtube
Figura 2: Policial na geral.

Podemos afirmar que o policial estava localizado na geral, por estar em pé e a linha do seu olhar é reta, dando a impressão de que está na altura do campo, algo que só o setor da geral propiciava. Esta imagem do torcer direciona as atenções para o que está em campo, mas também registra outro movimento: o da sensação de compartilhamento. Na nossa pesquisa utilizamos o conceito de unificado para interagir com essa representação de um torcedor que congregava as partidas em conjunto, de forma coletiva, diferentemente da representação de exclusividade e individualidade do corpo-consumidor do torcedor que encontraremos na análise do documentário *Geraldinos*. A representação do corpo-unificado do torcedor no *Canal 100* é a representação de um torcedor que participa de forma coletiva de uma cultura do torcer. Tais sinais de coletividade serão vistos em planos e imagens analisados a seguir.

O quinto, sexto e sétimo planos repetem a ação de *raccord* encontrada entre o segundo e o terceiro plano. Olharemos de forma mais interessada para este trio de planos, pois é nesse movimento de montagem que podemos pensar no trabalho que a linguagem audiovisual do *Canal 100* tem de contar as histórias da partida e jogar o espectador para mais próximo do que ocorre dentro do campo.

Os três planos retratam um ataque do time do Fluminense. No plano cinco, o primeiro da sequência, a bola está no meio de campo quando um jogador tricolor passa para outro, que está aberto na ponta esquerda. O corte para o plano seis acontece quando a bola chega para esse jogador do Fluminense, que está livre no lado esquerdo

do campo, de um plano aberto (plano cinco) vamos para uma câmera fechada, posicionada também na linha de fundo (enquadramento semelhante ao terceiro plano). O jogador do Fluminense domina a bola e quando ameaça um chute, vamos para o plano seguinte. No mesmo enquadramento aberto do plano cinco, o jogador chuta a bola ao gol, que é defendida pelo goleiro do Flamengo. A técnica em si é uma simples ação de *raccord* de montagem: Plano aberto, detalhe e retornamos para o plano aberto que finaliza a jogada. O que queremos enfatizar aqui é o salto para dentro do campo que o plano seis evoca. Vale destacar que este recurso de linguagem audiovisual era inventivo à época.



Fonte: Youtube
Figura 3: Partida FlaxFlu 1963.

A câmera na altura do campo dá a impressão de estarmos sentados no gramado assistindo ao jogo. Os jogadores imponentes, enquadrados em *contra-plonge*, a bola viva, quicando no gramado, enquanto o jogador do Fluminense luta para dominá-la. A intensidade do que assistimos se acentua quando o plano seis complementa a jogada. Interessante levantar a questão de que aparentemente o plano seis foi filmado em um outro momento do jogo e foi inserido propositalmente entre os planos cinco e sete para

criar o efeito desejado de uma ação mais pulsante e aproximar o público da narrativa contada no episódio. O que nos leva a crer que o plano seis é de um outro momento do jogo é o quique da bola. Enquanto no plano cinco ela é passada de forma rasteira, no plano seis a bola aparece inquieta, saltando até a altura da cintura do jogador.

Conseguimos, assim, pensar que os planos cinco e sete são feitos na mesma tomada e o plano seis foi escolhido para ser inserido entre estes dois planos por ter uma ação semelhante e complementar: o mesmo jogador do Fluminense dominando e se preparando para um chute do mesmo lado do campo em que a jogada se desenrola nos outros dois planos abertos. O plano seis desencadeia dois efeitos na montagem: cria intensidade da presença da câmera próxima ao desenrolar do jogo e desloca o espectador para um ponto de vista privilegiado. Ele é convocado a partilhar do momento vivido dentro do Maracanã. Quando falamos de intensidade, dialogamos com o conceito desenvolvido por Fernão Pessoa Ramos:

A presença do sujeito que sustenta a câmera na circunstância da tomada extraordinária transparece na imagem, constituindo o que chamaremos de 'intensidade' da imagem-câmera. (...)Esta intensidade (que é a intensidade da vida no mundo) é propriamente a cicatriz da tomada na imagem, constituindo um dos traços diferenciais da tradição documentária. (RAMOS,

Ao longo do episódio, o mesmo efeito de aproximação é feito outras seis vezes, criando uma sensação de continuidade. A limitação de ângulos possíveis de filmagem nos leva a crer que esta foi uma saída para multiplicar tempos, isto é, tirar a linearidade da tomada e mesclar as imagens da câmera de ângulo aberto com as outras duas câmeras, fechadas. As câmeras fechadas, localizadas nas duas linhas de fundo, fazem o papel de desencadear a aproximação entre espectador do cinema que assiste o cinejornal e o espetáculo com os *closes* e a imagem *in loco* do campo de futebol. O efeito dessa mescla e do uso da câmera dentro do campo é o de dar tensão ao momento, a câmera que detalha é a câmera que dá o tom do extraordinário. A câmera distante nos posiciona como meros espectadores distantes do campo, como se estivéssemos na arquibancada, enquanto que as câmeras da linha de fundo nos jogam para dentro do jogo, estamos lutando pela bola, estamos em busca da vitória.

O sujeito-câmera age nos planos fechados. Se de forma reflexiva podemos pensar nele ali dentro do campo, no âmbito de construção narrativa é a unicidade destas imagens que geram a intensidade. Por "único" entendemos que é a capacidade destas imagens próximas de dar detalhes que o torcedor não poderia perceber dentro do estádio, o

espectador do *Canal 100* se torna um privilegiado por ver o extraordinário através das lentes do cinejornal.

O décimo plano é exemplo da capacidade centrípeta destes planos fechados. Um ataque rubro-negro acontece no lado direito de ataque, a narração fala que este é o lado que o Flamengo mais usa, pois ali está seu principal jogador de ataque. Vemos o jogador aplicar um drible, adiantar a bola e tentar alcançá-la antes da linha de fundo. Neste momento a bola se aproxima da câmera, podemos vê-la em grande dimensão, a bola e as pernas do jogador do Flamengo que tenta alcançá-la. Com os jogadores mais próximos da câmera os detalhes das ações do jogo se multiplicam. No Canal 100 os planos fechados são um recurso que dão intensidade ao filme, com as feições dos jogadores, detalhes dos uniformes, do movimento dos corpos e da bola. A câmera aberta documenta, enquanto a câmera fechada se faz “viver o jogo”.



Fonte: Youtube
Figura 4: Drible Flamengo.

O que chamamos de narrativa heroica é baseado nesta ação de montagem. A intensidade destes planos torna o jogo em si uma epopeia. A crônica esportiva da época carregava os traços em seu modo de escrita, que tornava os jogos de futebol grandes batalhas épicas, Nelson Rodrigues é o maior símbolo deste tipo de literatura, junto com nomes como Armando Nogueira, João Máximo, Mário Filho, entre outros. O *Canal 100*

emula essa forma de se contar o desenrolar da partida com a sua montagem e a narração, que deixa em suspenso os fatos que acontecem no filme.

É possível argumentar que a linguagem cinematográfica foi de certa forma incorporada na narrativa futebolística do *Canal 100*, de uma maneira a apresentar o jogo como uma história, elencando personagens, momentos de excitação e êxtase, de modo a construir enredos, por exemplo, destas batalhas heroicas a partir dos acontecimentos do jogo de futebol. Nesse sentido, as imagens do torcedor eram recurso fundamental na construção dos sentidos de alegria, sofrimento, superação e catarse. A partir das capturas das reações torcedoras, o enredo se constituía ao longo do jogo. Imagens do torcer corroboravam com a narrativa heroica.

Nos momentos finais do episódio sabemos que o Flamengo se torna campeão do Campeonato Carioca de 1963 e a comemoração toma conta do gramado e dos torcedores do rubro-negros que ocupam os setores do Maracanã. O plano 31 começa com a imagem dos jogadores celebrando dentro do campo quando, em seguida, com um *zoom out* as arquibancadas lotadas e em festa são enquadradas. A massa que lota o Maracanã passa a ser protagonista por sua ação festiva, o plano aberto revela as arquibancadas lotadas. A monumentalidade do Maracanã é referenciada e reafirmada no *Canal 100* a todo momento, mas nesse episódio isso se torna mais explícito com o estádio lotado e a festa promovida pela torcida.

O monumento Maracanã faz parte da ideia de um torcedor que congrega, o lugar-Maracanã era cultuado como um espaço de todos, um local público para as festas e o lazer da população. O *Canal 100* participava da construção desse discurso ao vangloriar o estádio como templo sagrado e monumento capaz de receber milhares de pessoas. Não queremos dizer que não cabia elitismos e segregações neste lugar-Maracanã e corroborar com este discurso. Existiam os camarotes e a tribuna de honra, mas a retórica que construiu o orgulho do monumento Maracanã passa pela sua suposta capacidade acolhedora.

No final do episódio do Fla x Flu de 1963 as imagens da torcida comemorando nas arquibancadas são intercaladas com as dos jogadores sendo carregados pelo ombro dentro do gramado. Com os braços levantados, vibrando em direção à torcida. O sujeito-câmera agora adentra o gramado, se aproxima ainda mais dos esportistas e o espectador pode perceber o êxtase com proximidade. O narrador conclama a festa nas arquibancadas, sai de cena a música *Na cadência do samba* e o Hino do Flamengo ocupa o seu lugar. O final do episódio é o final da epopeia com o ritual de celebração dos vencedores no “maior palco da Terra”, o Maracanã.

Encerramos a análise deste episódio demonstrando que os elementos da Narrativa heroica, a monumentalidade do maracanã e as imagens do torcer influem na construção do conceito de corpo-unificado do torcedor. Neste episódio vimos que a montagem cria com a capacidade centrípeta das câmeras de ângulo fechado colocadas nas linhas de fundo do campo, com a presença do sujeito-câmera se colocando dentro do campo de jogo e dando intensidade para as imagem-câmera.



Fonte: Youtube
Figura 5: Título do Flamengo 1963.

1.6.2. Análise Episódio 2: Os ilustres e o povo.

O episódio do Canal 100 a ser analisado neste momento começa com as seguintes palavras do narrador: “Fla x Flu” a festa de todos. Dos torcedores ilustres à multidão empolgada.”. O primeiro plano é de Garrastazu Médici, então presidente durante a Ditadura Militar, na Tribuna de Honra, cumprimentando o público que o aplaude. O áudio enfatiza e encorpa os aplausos, que o general recebe. O ano é 1972, a ascensão da “linha dura” militar significa para os meios de comunicação vigilância e censura frequente dos mecanismos de repressão. Carlos Niemayer usufruiu de boa relação com o governo militar e fez disso um meio para prosperar as possibilidades de crescimento do *Canal 100*.

As escolhas cinematográficas de enquadramento e montagem do *Canal 100* promoveram, de forma não institucionalizada, uma fundamental leitura do projeto nacional do regime militar, incorporando aspectos nacionalistas e da magnificência do estádio sem que se pesassem os típicos formatos de propaganda.



Fonte: Youtube

Figura 6: Médici no Maracanã.

Maior exemplo e usufruto desta relação foi o especial *Bom de bola* feito pelo *Canal 100* seguindo a seleção durante a Copa do Mundo de 1970. O *Canal 100* propagou a ideia daquela seleção como símbolo de triunfo e força nacional. Em muitos episódios do *Canal 100* é possível perceber este resquício de um patriotismo pacheco, fazendo do seu discurso um meio reverberante para os ímpetus da ditadura militar.

O episódio segue para imagens da festa da torcida presente no Maracanã. A montagem é mais ágil que a do episódio anterior, os nove anos de diferença são sentidos em termos tecnológicos. A maior facilidade de captação de imagem provoca uma profusão maior de planos e a abundância do *Canal 100* se sente com a maior variedade de câmeras filmando a partida. Se no episódio de 1963 era possível deduzir que apenas 3 câmeras eram utilizadas, neste episódio pode se afirmar que ao menos 5 foram usadas.

A festa da torcida prossegue por quatro planos. Vemos um Maracanã lotado, bandeiras, a torcida do Fluminense solta o seu tradicional pó de arroz, a torcida do Flamengo balança bandeiras e o áudio do episódio capta fogos e gritos da torcida. A captação é uma nova possibilidade que se abre em comparação ao episódio de 1963. Em um momento a trilha de *Cadência do samba* dá lugar ao burburinho e gritos destas manifestações da torcida presente no Maracanã.

Outro elemento que se faz presente e não foi possível ser utilizado em 1963 é o efeito de *slow motion*. A nova possibilidade é usada em profusão neste episódio. O primeiro ataque é do Fluminense. Um jogador pelo lado direito levanta a bola na área. Em câmera lenta, a bola sobe, sai do quadro e retorna quando está em descendente. Um jogador do Fluminense se antecipa à marcação e consegue cabecear a bola. Há um corte para o plano aberto, vemos a bola sair de campo, passando perigosamente do lado direito do gol rubro-negro. A escolha aqui da montagem é análoga ao que chamamos de “movimento centrípeto” do episódio anterior, que se resumia a começar um lance com o plano aberto e mostrar a resolução do lance em um plano fechado. Mas o novo elemento da câmera lenta no ângulo fechado eleva o suspense, deixa o espectador concentrado no lance. Há um corte para a câmera aberta e a velocidade volta a ser “normal”, a cabeçada se concretiza e a bola sai perigosamente. A resolução do lance é mostrada de forma rápida e o plano seguinte logo vem em seguida. A câmera lenta cria o suspense e a resolução agiliza a montagem, dando ao ritmo uma variedade capaz de absorver o espectador.

A saída da bola na cabeçada é sucedida por um plano da arquibancada lotada. Não é um plano geral, é um recorte do que parece ser a torcida do Fluminense. Dialogando com a imagem anterior, o espectador é levado a acreditar que essa é a imagem de uma torcida aflitiva pela chance perdida. O que queremos destacar nesse plano é a ideia de corpo-unificado. O recorte da arquibancada é poderoso para o conceito, a multidão que torce em conjunto, de forma massiva e passa a ser um personagem explorado pelo *Canal 100*. E, diferentemente dos “torcedores ilustres”, aquela massa é o povo, a representação do povo.

Retornamos aqui para a primeira frase da narração neste episódio. O destacamento de “torcedores ilustres” e “multidão empolgada” cria um certo tipo de diferenciação e hierarquização. Enquanto os torcedores ilustres solenemente assistem ao jogo na tribuna de honra, à multidão é permitida a festa do futebol. Neste caso é quase inevitável dizer que é uma permissão dada pelas figuras solenes que assistem a partida. Daí a hierarquização. Destacada pela recorrente figura de Garrastazu Médici, presidente conhecido pelo seu fanatismo pelo Flamengo e constante presença no Maracanã. Em outros episódios do *Canal 100* é possível identificar a presença do presidente e de outros líderes do governo.



Fonte: Youtube

Figura 7: Arquibancada do Maracanã.

Na análise deste episódio é importante lembrarmos o contexto da ditadura. Não só neste episódio foi possível averiguar referências nacionalistas pró-governo. Nos demais vistos durante a pesquisa, principalmente os realizados na primeira metade da década de 70, fica mais nítida a evocação de um nacionalismo localizado dentro de um governo autoritário. Nos interessa argumentar que componente histórico interfere na representação do torcedor. Identificamos que a narrativa da festa e da torcida de um povo festivo e feliz é feita e refeita, com mais frequência, durante este período. Neste episódio de 1972 podemos perceber como a torcida passa a ser um elemento mais central. O júbilo popular é um personagem importante. Um povo torcedor e feliz por ser brasileiro e usufruir da paixão nacional no maior estádio do planeta.

Tavares e Votre (2015) mencionam que as instalações do Maracanã como a grande entrada, a capacidade de lotação, os espaços “abertos” configurados pela grande arquibancada sem muitas fragmentações contribuem para sentimentos de alegria, comoção e identidade. Acrescentamos, nesse sentido, que as imagens são arquitetadas na promoção de uma magnitude do povo em direção à caracterização da “unidade” na experiência torcedora e conseqüentemente na promoção de uma identidade nacional identificada com tais valores.

É fundamental salientar, contudo, que a arquitetura destas representações do que estamos chamando de corpo-unificado não são administradas completamente por esta abordagem de constituição de um povo homogêneo. A exemplo disso, ao final deste

episódio a torcida rubro-negra invade o campo para comemorar a vitória assinalando que há algo de incontrolável e imprevisível em espaços de partilha do comum.



Fonte: Youtube
Figura 8: Troféu Flamengo 1972.

As imagens e sons do *Canal 100* apresentavam relevantes particularidades técnicas no que tange ao alcance das imagens e enquadramento. As cenas de interação, celebração dos torcedores, momentos de comoção popular. Carlos Niemeyer, fundador do *Canal 100*, cita este processo de incorporar a estrutura narrativa cinematográfica para o esporte em contraponto a uma abordagem jornalística: “Os recursos técnicos do cinema (câmera lenta, por exemplo) conseguem capturar coisas que a TV não mostra. De um modo geral, em matéria de futebol, a TV é ‘fria’ e o cinema ‘quente’.” (NIEMEYER,1975).

É importante argumentar, ainda, a centralidade do Rio de Janeiro no repertório imagético do *Canal 100*. O conteúdo jornalístico, para além do protagonismo do futebol e do Maracanã, destacava as belezas cariocas e sobretudo da partilha de espaços em recorrentes imagens, por exemplo, da Praia de Copacabana lotada nos finais de semana. Trata-se de uma abordagem cinematográfica na qual as imagens dos torcedores compunham certo imaginário da cidade e do carioca, presentes em outros conteúdos do canal.

2. Ordem, consumo e espetáculo: as representações do torcedor no documentário *Geraldinos*

Neste capítulo analisaremos primeiramente as dinâmicas urbanas que participam do processo de mercantilização do Maracanã: sua transformação em Arena Multiuso. Com isso, iniciaremos a discussão sobre as imagens que compõem o documentário *Geraldinos* que trabalha justamente com contrapontos imagéticos da experiência-torcedora. A obra destaca, a partir de recursos que veremos a seguir, as mudanças do estádio a partir do corpo-torcedor. O argumento narrativo é composto pelas representações do corpo-torcedor, posicionando-o como fio principal para contar a história do processo de arenização. Investigaremos, assim, o documentário e as dinâmicas urbanas que são pano de fundo à construção imagética do corpo-torcedor.

2.1 O “Estado incompetente” e a metamorfose do gigante: As reformas e o processo de arenização do Maracanã de 1992 até 2013

De início, para este capítulo, faremos um breve histórico sobre as principais reformas realizadas no Maracanã a partir da década de 90 até a reinauguração do estádio, em 2013, para a Copa do Mundo. Entendemos ser fundamental apresentarmos este contexto de alterações nas estruturas do estádio. Nos será de valor esta base histórica para, posteriormente, extrairmos conceitos e questões a partir da análise fílmica do documentário *Geraldinos*. A investigação sobre as reformas do Maracanã nos ajudará a entender o processo de mercantilização do espaço e os resultados na experiência corpórea, que estamos conceituando como corpo-consumidor.

Nas progressivas ações dos administradores públicos, ao longo do período aqui recortado, percebemos o interesse em abrir totalmente o Maracanã aos anseios do setor privado, e assim subjugar culturas criadas e fomentadas nas convivências populares dos torcedores no maior estádio do mundo a favor de uma outra experiência de torcer, voltada para o consumo de produtos e espetacularização. Neste processo, identificamos ao longo do tempo dois discursos principais de legitimação das ações de reforma e de entrada da iniciativa privada. A “modernização” dos estádios e a incompetência do poder público na gestão do mesmo.

2.1.1. Cenas de desmonte do Maracanã

No dia 19 de julho de 1992, o Maracanã estava em êxtase. Seria disputada a segunda partida da final entre Flamengo e Botafogo pelo Campeonato Brasileiro daquele ano. A torcida do Flamengo abarrotou as arquibancadas com a confiança adquirida após uma acachapante vitória por 3x0 no primeiro jogo. O título era questão de tempo, mais precisamente de 90 minutos, era preciso só o apito final do juiz para a festa rubro-negra pulsar em todo o estádio. Porém, nem havia se iniciado a decisão e uma tragédia ocorreu. Parte da grade de proteção da arquibancada onde se encontrava a torcida do Flamengo cedeu, fazendo com que dezenas de pessoas despencassem quase oito metros em cima de outros torcedores, que estavam alojados nos setores das cadeiras, logo abaixo da arquibancada. Três pessoas morreram e oitenta e duas ficaram feridas, segundo o portal Globo Esporte.¹¹

A partida foi realizada, o Flamengo se sagrou campeão com um empate em 2x2 e a parte vermelha e preta do Maracanã fez a festa, mas pode-se dizer que a história do Maracanã nunca mais foi a mesma após aquele dia. A precariedade da infraestrutura do estádio foi amplamente divulgada na imprensa. Após a tragédia, o estádio fechou para uma reforma emergencial, só sendo reaberto em fevereiro de 1993¹², seis meses depois, segundo o portal Lance. O “gigante” pedia socorro e o Estado, que anteriormente bradava uma retórica prestigiosa que ressaltava o estádio como bem público, agora adquiria novas posturas em relação à gestão e sobretudo, o significado do Maracanã. A privatização, nesse sentido, surgia no horizonte como parte de um cenário favorável para esta escolha política. O discurso que sustentou este caminho, assim como em outros processos de privatização, se baseava na incapacidade estatal de gerir o maior estádio do mundo. Os problemas de infraestrutura e o cenário político da época no governo de Itamar Franco traçaram os primeiros passos em direção ao processo de privatização do Maracanã. As constantes matérias sobre o descaso público em relação ao estádio, o ambiente de abertura ao capital privado e a intensificação do projeto neoliberal no país mobilizou a ideia de que o “Estado incompetente” deveria se desvencilhar da administração do Maracanã.

¹¹ Matéria “A queda 25 anos depois”. Disponível em: <https://globoesporte.globo.com/futebol/times/flamengo/noticia/a-queda-25-anos-depois.ghtml>

¹² Matéria “Uma tragédia acontecia no final do brasileiro”. Disponível em: <https://www.lance.com.br/brasileirao/anos-uma-tragedia-acontecia-final-brasileiro-maracana.html>



Fonte: Jornal O Globo

Figura 9: Torcida do Flamengo antes da final do brasileiro de 1992.

A década de 90 marcava a transição de um Estado que via no Maracanã um capitalizador político, como vimos no primeiro capítulo, para um Estado que enxergava o Maracanã como um espaço a ser monetizado, uma oportunidade de alto valor que deveria receber investimentos para supostamente se “modernizar”. O governador Marcelo Alencar, já no ano de 1997, ventilou a ideia de uma licitação para o setor privado gerir o Maracanã. Frente a este possível processo de privatização, setores de torcidas organizadas e da sociedade civil se manifestaram contra e o mercado se sentiu preocupado e pressionado com o processo de concessão. Mesmo com o cancelamento da licitação, o governador Marcelo Alencar já preconizava: "revogamos a licitação, mas o processo de privatização do Maracanã é irreversível"¹³.

Em 1999, o Maracanã se aproximava de seu cinquentenário e seguia passando por diversos problemas na sua estrutura. Abalado por administrações relapsas, as condições estruturais seguiam à míngua, mas finalmente o combalido estádio passaria por sua primeira grande reforma. A cidade do Rio de Janeiro, junto com São Paulo, fora escolhida

¹³ Trecho retirado da matéria “Cai licitação de concessão do Maracanã”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/15/esporte/13.html>

para ser uma das sedes do primeiro mundial de clubes realizado sob a chancela da FIFA. Os times brasileiros convocados para participar do certame foram Corinthians e Vasco da Gama. O torneio contaria, ainda, com a ilustre presença dos poderosos europeus Real Madrid e Manchester United. O até então maior estádio do mundo nesta reforma recebeu cadeiras em toda arquibancada, a construção de camarotes e novos setores que buscavam a diversificação do entretenimento, como o Museu Internacional Mané Garrincha, que ficou aberto por poucos meses e logo em seguida foi fechado, segundo portal UOL¹⁴. A reforma sanou muitos dos problemas estruturais do Maracanã. A colocação de cadeiras diminuiu consideravelmente a capacidade total de público que o Estádio poderia receber, fazendo com que o Maracanã perdesse o carimbo de “maior do mundo”.

O estádio, que chegou a receber públicos com mais de 180.000 pessoas, foi realmente durante muito tempo o maior do mundo, porém, ao longo do tempo, vem sofrendo constantes reformas. Uma delas ocorreu em 1999/2000, quando as arquibancadas foram setorizadas e cobertas por assentos que reduziram sua capacidade quase à metade. Essas modificações visavam a atender às normas da Fifa, como, por exemplo, segurança dos torcedores. (TAVARES, 2015, p. 263)

Tavares (2015) cita o trabalho de Cruz (2005) sobre as reformas em diversos estádios brasileiros. Cruz questiona os interesses em torno das sucessivas reformas do Maracanã, propondo que com a reforma de 1999/2000 o Maracanã já começou a atender aos interesses mercadológicos de “modernizar” o espaço em troca de um futuro encarecimento dos ingressos e uma mudança da cultura torcedora a favor de um público elitizado e disposto ao consumo.

O estádio, porém, já não é o mesmo, e vem sofrendo reformas e alterações praticamente desde sua inauguração. A principal delas ocorreu entre o ano de 1999-2000, quando as arquibancadas foram setorizadas e cobertas por assentos, e as gerais foram praticamente abandonadas. Se esta iniciativa partiu de fato de uma exigência de segurança da FIFA, que não permite que jogos por ela organizados sejam assistidos por torcedores em pé, acreditamos que outras motivações, que não a lógica da segurança, podem ter influenciado na remodelação das arquibancadas do estádio e na queda marcante de público nas gerais. Acreditamos, também, que estádios que possuem arquibancadas cobertas por assentos, contribuem – e mesmo pressupõem – a formação de um novo estilo de torcida. (CRUZ, 2005, p. 75 apud TAVARES, 2015)

¹⁴ Matéria “Empresa paulista reforma Maracanã”. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/esporte/fk2809199918

Oito anos após o desastre da final do Campeonato brasileiro em 1992, o Estádio do Maracanã assumia outras características, porém, nada comparado ao que lhe aguardava nos anos seguintes. As alterações, contudo, eram visíveis: a nova setorização, as cadeiras na arquibancada e a mudança do espaço organizacional. Todas essas mudanças abririam caminho para um rumo que iria culminar na refundação do Maracanã, com o fim do Estádio para o surgimento da Arena Multiuso, em 2013. Antes disso ocorreu a reforma de 2005, a primeira com a grande alteração estrutural do estádio: o fim da Geral.



Fonte: Jornal O Globo

Figura 10: Zico comemora um gol próximo aos torcedores da Geral.

A Geral era o setor com os ingressos mais baratos do Maracanã. O histórico setor era um espaço que não primava pelo conforto. Os torcedores assistiam ao jogo em pé, com a visão do campo prejudicada. O torcedor da Geral tinha o seu campo de visão quase na altura do gramado, podendo perceber muito pouco dos aspectos táticos do jogo, ao contrário das pessoas que estavam na arquibancada. As características do espaço criaram uma cultura específica, performática, lúdica, onde personagens torcedores foram sendo cultivados. Próximos dos jogadores e dos profissionais de imprensa, ali na Geral, o torcedor tinha os seus gestos visualizados e destacados, o torcer ali era um jogo em paralelo ao que ocorria dentro do campo de futebol. Nos debruçaremos mais atentamente às representações das performances e do corpo desse torcedor na análise do documentário *Geraldinos*. O filme se inicia justamente com o

debate sobre o fim da Geral, em 2005, quando foram realizados os últimos jogos com acesso a esta área do estádio.

A reforma de 2005 teve como justificativa a preparação do estádio para receber o Pan-Americano de 2007 que iria ser disputado na cidade do Rio de Janeiro. Este evento dá início a era dos megaeventos, que teria desdobramentos na Copa do Mundo de 2014 e nas Olimpíadas do Rio de 2016. Os megaeventos foram decisivos para a realização de obras de proporções gigantescas na cidade (MASCARENHAS, 2013). Após sucessivos atrasos, o estádio foi reaberto às vésperas do Pan-americano. A promessa era que o Maracanã, com aquela recharacterização, estava pronto para receber a Copa do Mundo, caso se confirmasse o Brasil como sede. No mesmo ano de 2007, o Brasil foi confirmado como sede para a Copa de 2014, mas a promessa de manutenção da estrutura criada para o Pan-Americano não foi cumprida e o Maracanã passaria pela reforma mais profunda de toda a sua história. Saia de cena o Estádio do Maracanã e entrava a Arena Multiuso Maracanã.

Sob intensa pressão da FIFA, as obras do Maracanã só foram iniciadas no ano de 2010. O medo de atrasos e da não conclusão da obra a tempo cercou todo o processo da reforma. O Maracanã perderia a sua divisão entre arquibancada e cadeiras inferiores, ganhando o aspecto definitivo de arena. No projeto inicial, a cobertura de concreto se manteria, cobertura esta que, assim como toda a fachada exterior do estádio, era até então tombada como patrimônio histórico e cultural. Após a divulgação de estudos que comprovariam a degradação da estrutura de concreto armado e do seu risco iminente de queda, foi decidido que haveria alteração no projeto original da obra e que ocorreria a demolição e a instauração de uma outra cobertura no estádio. O que se seguiu foi uma disputa sobre a legalidade de tal descaracterização. Ao final, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) emitiu uma nota autorizando a substituição da cobertura, conforme pode ser visto no portal da instituição¹⁵

A Arena Multiuso Maracanã foi inaugurada oficialmente no dia 2 de junho de 2013, com o amistoso entre Brasil e Inglaterra, que terminou empatado em 2x2. A refundação do Maracanã marcou o início de uma nova era. Torcedores a procura de uma outra experiência do espaço Maracanã bem diferente da que se tinha no antigo estádio. A seguir entraremos neste campo de subjetividades das experiências possíveis dentro de um estádio de futebol através do contato com a matéria fílmica do documentário

¹⁵Matéria “Intervenções no Maracanã são aprovadas pelo IPHAN”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1567/intervencoes-no-maracana-sao-aprovadas-pelo-iphan-no-rio-de-janeiro>

Geraldinos. Assim como foi feito com o material analisado do cinejornal *Canal 100*, investigaremos as representações do corpo-torcedor neste filme e suas implicações no cenário dos espaços hipermercantilizados das novas Arenas de futebol.

2.2. Análise do documentário *Geraldinos*

Dirigido por Pedro Asbeg e Renato Martins, *Geraldinos* (2015) é um filme que aborda diretamente quase dez anos da história do Estádio do Maracanã, começando com o fechamento da Geral, no ano de 2005, e culminando com a refundação do espaço e a inauguração da Arena Multiuso Maracanã, em 2013, para a Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil. Este processo é representado no documentário através de depoimentos de agentes envolvidos e interessados nas mudanças estruturais do Maracanã e em imagens que contemplam não só o período abarcado centralmente pela obra, mas também por imagens de arquivo, remontando outros vestígios de formas de torcer que já pertenceram ao lugar-Maracanã¹⁶.

O documentário ou as imagens do “real” podem recuperar registros múltiplos sobre a experiência e, desse modo, faz sobreviver certas perspectivas sobre o passado. Ao recuperar as imagens das vivências dos corpos-torcedores na Geral do Maracanã, a linguagem documental faz permanecer a imagem, o sentido e a perspectiva dessa experiência. O documentário tem a capacidade de apresentar realidades, conferindo a ela certa forma e posição na narrativa, apresentando assim a perspectiva de um observador-participante sobre algo.

Geraldinos constrói uma narrativa que transborda os limites do espaço físico do Maracanã e que encontra eco em discussões sobre os espaços urbanos; como pensá-los e construí-los. O Rio de Janeiro passou por uma “febre construtiva” (Mascarenha, 2013) patrocinada pela chegada dos megaeventos, entre o Pan-Americano de 2007 e as Olimpíadas de 2016. A cidade sofreu profundas reestruturações urbanas. A massiva injeção de investimento foi majoritariamente absorvida pela construção civil. David Harvey (2012), dialogando com Lefebvre na obra *Direito à cidade*, aponta o papel essencial da dinamização da urbe em termos estruturais para a movimentação de capital e a consequente mercantilização dos afetos e modos de vida:

A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde consumismo, o turismo e a

¹⁶ Por “espaço-maracanã” entenderemos como o conceito que agregue todos os simbolismos, ressignificações e transformações que o Estádio Maracanã sofreu até a refundação em Arena Multiuso.

indústria da cultura e do conhecimento retomaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais- envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro. (HARVEY, 2012)

A partir das noções de espaço liso e estriado e os fluxos de um ao outro, Nogueira (2012) propõe atualizações dessas noções no contemporâneo. Para ela, o espaço estriado está cada vez mais de utilizando de “máscaras de alisamento” ou passa por um “aparente alisamento da superfície”, ou, como Harvey citou acima, “aura de liberdade”. O espaço estriado seria hoje o lugar do *clean*, aparentemente aberto (acessível), porém facilmente cercável, pois necessariamente controlável e vigiado. Podemos localizar este fenômeno na assepsia das praças, *boulevards*, nas reformas urbanas turísticas e sobretudo, na reforma do Maracanã. A autora analisa que em algumas situações o espaço estriado é superficialmente revestido por alisamentos, por se fazer passar pela estética nômade e flexível (própria dos espaços lisos): “O alisamento não substitui cercas, mas as integra naturalmente ao tecido na cidade. As cercas tornam-se móveis, as vezes transparentes ou mesmo apenas simbólicas”. (NOGUEIRA, 2012, p. 10)

O revestimento liso de espaços estriados se refere a uma estratégia, um cálculo realizado para a manutenção do controle e da vigilância, através de signos que remetem a aparente mobilidade, liberdade e acessibilidade. O documentário dialoga com estas experiências geridas pelo capital nos espaços urbanos ao relacionar a Arena Multiuso Maracanã como um exemplo de equipamento cultural idealizado como um espaço de relações sociais reguladas pelo consumo.

Por isso, retificamos a perspectiva de que não foram apenas as classes populares que foram excluídas do estádio, mas o corpo-unificado, o corpo-festivo e lúdico. A modificação drástica do espaço e suas políticas exclui uma estética, um modo de performar o corpo, de experimentar o futebol.

O documentário nos apresenta a questão da privatização dos espaços culturais, de vigilância do corpo e exclusão no nível mais banal do corpo e seus sentidos. A observação do corpo realizada pela narrativa confere profundidade, dramaticidade e referência às consequências humana e cidadinas do processo de exclusão dos sujeitos de seus espaços de prazer. Muito similar a própria visão terrena e horizontal que os *Geraldinos* assistiam aos jogos, a captação das imagens é realizada de modo “terreno”, próximo, protagonizando o que é para nós é fundamental para compreendermos nossas

idades que são as práticas dos sujeitos anômicos, dos homens banais em seus momentos de festa.

A fruição de *Geraldinos* é permeada pela sensação nostálgica do fim eminente de uma experiência rica de torcer e pela tensão do projeto mercantilizador do lugar-Maracanã que significaria o total empobrecimento da experiência de se estar no estádio de futebol. Nostalgia e tensão vagueiam e se complementam na narrativa fílmica. Analisaremos as formas como a linguagem fílmica constrói tais posicionamentos e os relacionaremos com a representação do torcedor. Faremos o exercício de nos aproximarmos do material fílmico do documentário *Geraldinos*, usando como base os trabalhos de Bill Nichols (2008), Fernão Pessoa Ramos (2009) e Manuela Penafria (2009).

No filme *Geraldinos* são apresentadas imagens feitas dentro das torcidas da Geral, onde o movimento da câmera é contaminado pelos momentos de comoção coletiva, por exemplo. Por vezes, o observador reage à experiência, quando dialoga com os torcedores e apresenta a relação afetiva com o espaço. Ao apresentar a narrativa na obra *Geraldinos* a partir da posição protagonista das imagens dos torcedores em seus momentos de coletividade, a câmera compartilha o “estado de congregação” que experienciou. Faz retomar aquela vivência. O observador é implicado, contaminado pela vivência festiva. Desse modo, a linguagem de *Geraldinos* assinala as noções de “estado de congregação” (DURKEIM, 1996; MAFFESOLLI, 2000) que falamos anteriormente, pois destaca o “estar”, o registro de “estar em festa”.

Optamos por uma análise que perpassasse separadamente alguns elementos constituintes do fazer fílmico, mas sem separá-los de forma firmemente tipológica, pois avaliamos que isso poderia travar a fluidez e limitar os conceitos aqui abordados. A análise se dará em dois subcapítulos que vão permear pontos que consideramos centrais para o nosso trabalho de identificar a representação do torcedor: 1) Trataremos primeiro da montagem do documentário e como as escolhas de ritmo e intercalação de planos criam efeitos narrativos ricos para a nossa pesquisa; 2) Interpretaremos o discurso através de uma análise mais atenta ao conteúdo do filme (PENAFRIA, 2009) e 3) Analisaremos falas dos entrevistados no intuito de lidar com as asserções (RAMOS, 2009) que o documentário faz em relação às mudanças da cultura torcedora no estádio do Maracanã.

Para estes dois procedimentos de análise fílmica, teremos como ponto de partida o conceito de “voz do documentário”, desenvolvido por Bill Nichols em seu livro *Introdução ao documentário*. A voz do documentário não é simplesmente a voz em *over* onipresente

que narra os fatos, recurso muito encontrado nas formas de narrativa-clássica dos documentários. O conceito gira em torno da ideia de que todo documentário tem uma voz própria:

O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2008: 73)

A construção dessa voz não se dá somente pelas falas dos depoimentos colhidos ou por uma narração opinativa e direta. A participação de todos os elementos do processo do fazer fílmico podem operar nessa construção: montagem, fotografia, som, etc. Ter isso em mente nos auxiliará identificar os processos internos da narrativa de *Geraldinos* e através disso encontraremos um poderoso material de análise para as representações possíveis do torcedor de futebol.

2.2.1. Nostalgia e tensão: o encadeamento de falas

Partiremos de uma análise dos depoimentos dos personagens do documentário. Para fugirmos de uma aproximação superficial, faremos isso colocando tal texto dentro da estrutura do fazer fílmico. Iremos escolher trechos específicos e sequências que nos ajudem a discutir sobre a representação do torcedor.

Os depoimentos em *Geraldinos* podem ser divididos entre cinco tipos de personagens: 1) Torcedores participantes: *Geraldinos* que se tornam verbalizadores da experiência da Geral; 2) Torcedores principais: o filme escolhe, entre os torcedores participantes, três personagens para aprofundamento: pai e filho torcedores do Fluminense e um torcedor do Flamengo; 3) Jogadores e comunicador: Romário, Assis, Zico e o radialista Washington Rodrigues fazem um testemunho da participação dos *Geraldinos* na festa do campo de futebol; 4) Nostálgicos e contestadores: Luiz Antônio Simas, Lúcio de Castro e Marcelo Freixo, constroem a retórica que visa enaltecer o antigo Maracanã e questionar a construção da Arena Multiuso e 5) Discurso oficial: Marcelo Frazão, diretor de marketing da concessionária Maracanã representa o discurso oficial dos interessados no processo de modernização do lugar-Maracanã e a construção da nova Arena.

Em *Geraldinos*, a construção retórica é feita por diversas formas narrativas. Em muitos momentos, vemos imagens da experiência da Geral com planos de torcedores. São personagens do tipo 1 (torcedores participantes) que assistem às partidas de futebol que pouco vemos em imagem. O documentário demonstra sempre que a questão principal é a experiência torcedora na Geral.

Em certos momentos, estes torcedores percebem que estão sendo filmados. Contudo, em seguida continuam sua performance como *Geraldinos*, aflitos e expansivos, interagindo com jogadas que nós espectadores só podemos imaginar. Comolli (2008) fala sobre a capacidade contemporânea de se ter conhecimento da própria imagem, isto é, hoje é difícil perceber pessoas que não possuam a noção da capacidade de registro que uma câmera tem quando está apontada para si. Para Comolli, isto opera em um primeiro momento como um delimitador para uma suposta captação da realidade, mas que quando alguém se deixa filmar conscientemente o ato pode se tornar em uma nova linguagem, um novo porta-se, remetendo à inocência de quem ignora as capacidades de uma câmera e da sua imagem registrada por esta câmera.

Todo mundo tem medo disso, certo, mas esse medo é daqueles que se deixam dominar – e é isso que chamo de capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir a *mise-em-scene* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele – medo que nos distancia definitivamente da original “primeira vez”; que, no entanto nos reconduz, todas as vezes que se seguem, a algo daquela inocência primeira, daquela magia inicial. (COMOLLI, 2008, p.53)



Fonte: Documentário *Geraldinos* Figura 11: Torcedor encara a câmera

Geraldinos encontrou personagens dispostos e atentos à câmera. Antes mesmo da câmera do documentário, existia uma pré-disposição a outra câmera por parte destes torcedores: a da televisão. Os torcedores da Geral eram acostumados às câmeras da cobertura televisiva, se fantasiavam e brigavam por melhores posições para serem enquadrados e terem sua imagem retransmitida em cadeia nacional. Mas se a câmera televisiva dá um olhar de caricatura para aqueles personagens, a câmera de *Geraldinos* busca a observação e os trejeitos daquele torcer que estava em vias de deixar de existir. Podemos mais uma vez nos relacionar com Comolli para falar sobre a disposição para o filmar dos torcedores da Geral. O documentário *Geraldinos* usa a seu favor a vontade dos seus personagens de estarem presentes em um registro audiovisual:

Digamos que vejo meu trabalho documentário iniciar-se a partir desse ponto. Desse tipo de consciência difusa, que circula, de que há filme no ar. Para ser mais preciso: desejo de filme. Desejo do outro lado, no real, no outro como aquele que pode ser sujeito do filme. Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles se propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis. (COMOLLI, 2008, p. 54)

A partir disto, o documentário constrói a imagem dos torcedores da Geral de forma mais ampla. Vemos diversos planos em que são enquadrados apenas um torcedor. Eles gritam e gesticulam em direção ao campo, caminham, correm, comemoram, alguns tem suas falas registradas ao longo do filme, pequenas inserções interrompendo o fluxo destes planos do torcer geralino. São estes personagens que chamamos de torcedores participantes. Suas falas estão impregnadas de tensão com o fim da Geral. Eles lançam perguntas sobre o futuro e as mudanças iminentes da forma de torcer. Suas falas temem o cerceamento de seus corpos que estavam ali ocupando e recriando o espaço, antevendo as regras relacionadas à experiência do corpo-torcedor consumidor, através de um torcer limitado e coordenado pela nova estrutura que veio a redefinir o lugar-Maracanã.

Os primeiros vinte minutos de filme dão uma dimensão nostálgica ao Estádio do Maracanã. Vemos os personagens que chamamos de Nostálgicos e Contestadores dando declarações que valorizam o lugar-Maracanã como algo que era inclusivo. Segundo estes personagens, o Estádio do Maracanã dava ao torcedor um infundável campo de possibilidades de se estar nele, enquanto a Arena Multiuso Maracanã idealizava um outro tipo de torcedor.

Achamos interessante aqui chamar a atenção para a interação entre as falas destes personagens nostálgicos e contestadores com as falas de Marcelo Frazão, único personagem representante dos agentes que patrocinaram as mudanças estruturais do lugar-maracanã para a construção da Arena Multiuso. É na interação entre as vozes destes dois tipos de personagens que se revela com maior clareza a voz de *Geraldinos*, ou seja, no contraponto. Pensando que o documentarista tem papel sempre ativo na construção desta voz, é o conflito retórico que traz à tona a latência dos desejos dos documentaristas: deslegitimar a modernização do Maracanã e preservar as formas de torcer mais inclusivas e festivas.

O documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2008, p.49)

Em certo momento do documentário acontece o que chamamos aqui de encadeamento de falas com as declarações de Marcelo Frazão, personagem do discurso oficial, passando a surgir em contato direto com as dos personagens nostálgicos e contestadores. O deputado estadual Marcelo Freixo e o jornalista Lúcio de Castro têm em suas falas um tom diretamente crítico ao processo de licitação feito para a realização da obra para a construção da Arena Multiuso. Logo após estas falas surge a figura de Frazão para declarar que o processo de licitação foi feito de forma idônea. A escolha da montagem em deixar a fala de Frazão por último, diante das contestações assertivas de Lúcio e Freixo, o deixam em uma situação de precariedade narrativa. Os constantes contrapontos realizados com a fala do personagem que representa a “modernização” do Maracanã demonstram a tentativa de desvalorizar o discurso oficial e institucional. Assim, as falas em *Geraldinos* direcionam a sua voz para a exaltação de uma experiência que foi empobrecida com as alterações ocorridas no lugar-Maracanã.



Fonte: *Geraldinos*

Figura 12: Personagens Nostálgicos e Contestadores em conflito contra o discurso oficial.

Pensamos que é no conflito entre as falas destes personagens que a representação do corpo-consumidor do torcedor vai começando a ganhar forma. A perspectiva de um lugar “modernizado” para os personagens Nostálgicos e Contestadores é a perspectiva de um lugar em que priorizará um torcedor capaz de seguir normas restritivas como lugares marcados, códigos de postura e vestimenta. Em *Geraldinos*, a representação do corpo-consumidor começa no instante em que o encadeamento das falas destes personagens acontece. A montagem do documentário exerce papel central neste trabalho, e é isto que analisaremos a seguir na nossa pesquisa.

2.2.2. Montagem: entrelaçamento de passado e futuro

Em diversos momentos do documentário, a montagem intercala imagens da Geral gravada pelos documentaristas as vésperas do seu fechamento em 2005 com imagens de arquivo das mais diversas épocas do Maracanã. Colocando um plano de 2005 e logo em seguida um plano de uma imagem de arquivo, a montagem provoca sucessivos saltos temporais. Bill Nichols destaca que a linguagem do filme documentário permite uma montagem não tão embasada na continuidade, normalmente tão cara a filmes de ficção. Isto ocorre porque os elementos de sentido que dão corpo argumentativo e narrativo do documentário podem existir além do espaço-tempo enquadrado na tomada:

Em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de montagem de “montagem de evidência”. Em vez de organizar cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica. (...) As duas tomadas podem ter sido feitas com um intervalo de anos ou mesmo em continentes diferentes, mas contribuem para a apresentação de um processo único e não para o desenvolvimento de um personagem em individual. (NICHOLS, 2008, p. 58)



Fonte: Documentário *Geraldinos*
Figura 13: Torcedores da Geral do Maracanã

O efeito argumentativo dos saltos temporais em *Geraldinos* simboliza a ancestralidade e as sobrevivências da cultura do torcer dos *Geraldinos* ao longo do tempo. O geraldino é o torcedor contaminado pela ideia da teatralidade com figurino, vocalidade, canto e coreografia. A cada situação (cena) revelam-se novas formas de experimentar o espaço e a teatralidade. Os momentos de furor da vitória ou os momentos de drama após a derrota são acompanhados de estéticas lúdicas do exagero nas cenas em que aparecem os choros exagerados, as rezas, os gritos inflamados, os cantos e as fantasias. Os códigos performáticos que fazem ligar os sujeitos da Geral e sua repetição estabelecem um senso de comunidade. No entanto, a reiterabilidade dessas práticas não retira sua capacidade de invenção, onde a cada cena, a cada gol, a cada partida o corpo é reinvestido de novas performances.

Destacamos dois recursos que evidenciam esses processos. O contraste entre a imagem mais recente, colorida, e a imagem em preto e branco, envelhecida, guarda em si um poderoso impacto. Se em um primeiro momento o que pode chamar a atenção no quadro a quadro é a diferença estética, a montagem continua entrelaçando passado e presente, fortalecendo os gestos e expressões contidas naquelas imagens. O torcedor, o seu corpo, o seu torcer lúdico, festivo e livre. É a expansão do tempo fílmico. A montagem sinaliza que a história daquele local e a vivência do torcedor não está limitada aos personagens abordados e nem mesmo esgotada pelos depoimentos colhidos na contemporaneidade. O destaque às imagens de arquivo demonstra que a experiência da Geral no Maracanã é resultante de uma cultura torcedora potente, que guarda no corpo os gestos e o modo de torcer ao longo do tempo histórico.

O entrelaçamento temporal de imagens acontece em outros momentos do filme, mas é somente em um que este ato de entrelaçar temporalidades fica à serviço de uma linha narrativa. Próximo ao final do filme, dois torcedores, um rubro-negro e o outro tricolor, estão separadamente a caminho do Maracanã para assistir o último Fla x Flu antes da Geral ser fechada definitivamente. Forma-se uma montagem paralela, além do paralelismo entre os dois torcedores rivais indo ao estádio: mostra-se o rubro-negro entrando em seu carro, logo em seguida mostra-se o tricolor pegando um ônibus. Imagens de arquivo são adicionadas nesta sequência de torcedores também a caminho de uma partida no Maracanã: imagens em preto e branco de pessoas saindo do trem na estação próxima ao estádio, torcedores entrando em um antigo Maracanã recém inaugurado e meninos pulando o portão para assistir ao jogo de graça.

No momento em que analisamos a montagem paralela que mostra torcedores chegando ao Maracanã em diversas épocas e tempos, corroboramos e nos atentamos para o papel fundamental dos espaços gregários na cidade. A sequência das imagens expõe o argumento-primeiro da obra ao evidenciar que a finalidade da construção de um equipamento cultural de tal magnitude como o Maracanã possui uma perspectiva social de grande impacto: a experiência coletiva dos sujeitos na cidade. O documentário faz isso ao relacionar, num jogo de imagens, a durabilidade e profundidade do ritual da festa que se desenrola em dias de grande público no Maracanã. *Geraldinos* viabiliza, pela recuperação de cenas que protagonizaram momentos de euforia e de encontro, a discussão da relevância da experiência festiva.



Fonte: Documentário *Geraldinos*

Figura 14: O “ir ao Maracanã” em diversos tempos e modos. O futebol como conagraçamento popular.

Neste caso, se o filme escolhesse permanecer somente na montagem paralela entre o tricolor e o rubro-negro indo ao estádio, a narrativa basicamente só daria conta de um ato, o de se locomover ao Maracanã para assistir ao jogo. A escolha da montagem de inserir imagens de arquivo transforma o ato em ritual e amplifica a cultura torcedora. Ou seja, a montagem possibilita ampliar a experiência de ir ao estádio enquanto prática histórica na cidade. A potência agregadora e mobilizadora ganha outro patamar com a montagem entrelaçada, de modo a sinalizar a perspectiva histórica da cultura torcedora e sua posição fundamental na cidade. O principal recurso para demarcar esta perspectiva são as imagens dos corpos em suas performances torcedoras, onde, de forma mais destacada do que nos depoimentos, se demarca o futebol como força popular.

2.2.3. O discurso antagônico de *Geraldinos*: corpo-torcedor geraldino e o corpo-torcedor consumidor

Na segunda parte do documentário, encontramos o registro do entrecruzamento entre o político e a experiência coletiva do prazer. Se no primeiro momento as tomadas nos guiam pela experiência da Geral, na segunda parte somos apresentados às consequências da exclusão do setor mais democrático do Maracanã. A imagem que nos conduz a este segundo momento é a de um rapaz com uma furadeira na mão quebrando o concreto. O argumento narrativo desta fase pós-reforma é realizado novamente através

das imagens da experiência. Vemos cenas da nova experiência do torcer no Maracanã reformado.



Fonte: Documentário *Geraldinos*
Figura 15: O torcedor na Arena.

O barulho ensurdecador, a euforia das multidões espremidas, os choros coletivos são substituídos por cenas de torcedores confortáveis em cadeiras numeradas, pela fácil circulação dos corpos no espaço e pelo consumo diversificado de produtos. O contraponto, dessa forma, é sustentado pelo registro vital do corpo. Ou seja, o argumento político relacionado à exclusão das camadas populares do estádio é sustentado pela corporalidade apresentada nos dois momentos do documentário, posicionando o corpo como registro fundamental desta modificação do espaço. Vemos sequências de imagens que mostram primeiramente a contenção do corpo-torcedor. A construção imagética da contenção está nas passagens em que vemos as indicações de entrada, saída, área de alimentação e os torcedores dispostos conforme a organização. Esses momentos são marcados pela situação do consumo. Protagoniza-se na imagem os momentos em os torcedores se alimentam, bebem, tiram fotos no celular, seguram enfeites programados pela organização. As cenas são marcadas, assim, pela institucionalidade, ou seja, pela presença de um órgão regulador, seja representado pelo consumo ou pela presença da ordem institucional. Outro aspecto marcante nas cenas do corpo-consumidor é a delimitação do espaço. Diferentemente do que vimos nas cenas da Geral, os torcedores praticamente não se tocam, pois possuem lugares delimitados especificamente em cadeiras marcadas. A sensação de catarse, a dimensão coletiva do torcer, a noção de deslocamento do eu própria dos espaços gregários são representadas imageticamente na

falta de interação entre os torcedores. Nas cenas que se seguem é possível perceber que a interação limita-se às pessoas conhecidas entre si, invocando a dimensão do privado, do que é privativo para o usufruto de quem adquiriu, por meio da troca comercial, o direito àquele determinado espaço.

Ao apresentar este contraponto, a narrativa estabelece uma percepção, dentre as diversas possíveis: a reforma do Maracanã tem caráter político excludente e de empobrecimento da experiência do corpo-torcedor. Formula-se, nesse sentido, um fundo político que orienta a forma que se apresenta a narrativa.

A representação do corpo-consumidor em *Geraldinos* se dá quase integralmente por antagonismo. Enquanto o corpo-torcedor do geraldino é reverenciado, o corpo-torcedor da futura arena do Maracanã é antagonizado, como o outro, como aquele que é a ausência das possibilidades criativas e expressivas que o geraldino representa. O documentário constrói a representação do corpo-consumidor do torcedor da Arena Multiuso Maracanã falando sobre aquilo que ele não é, aquilo que não lhe é permitido e aquilo que ele próprio, o corpo-consumidor, não se permite, isto é, não é um corpo livre como o do geraldino. A ele não é permitido ser criativo com o espaço que ocupa em benefício de uma pretensa civilidade.

No último ato do filme, vemos o geraldino rubro-negro e o geraldino tricolor na preparação para assistir a mais um Fla x Flu. O rubro-negro assiste ao jogo em botequim, enquanto o tricolor faz um churrasco em sua residência. Com estes dois personagens excluídos da Geral, o filme transparece que a Arena do Maracanã tem um novo tipo de torcedor em que não cabe mais as formas de torcer representadas por esta dupla de torcedores. Ao assistir o gol pela TV, o tricolor grita, sobe as escadas correndo de sua casa, solta fogos, volta para a sala e lá repete o gesto performático que realizara na Geral duas vezes ao longo do filme: ele deita ao chão em comemoração. Podemos pensar que essa repetição de gesto traz a sensação da Geral como algo que lhe era acolhedor. Assim como em sua residência, no setor da Geral ele tinha seu corpo livre para ir ao chão em euforia pelo seu time.

Os dois ainda vibram e congregam a sua maneira com o futebol, mas agora ambos estão do lado de fora. O local onde eram cativos não existe mais, não existe mais o Estádio do Maracanã. A exclusão deles antagoniza com a figura do possível torcedor idealizado para a Arena Multiuso Maracanã, o torcedor que performa como o corpo-consumidor.

O Maracanã foi renovado, demolido e transfigurado. Além da estrutura física, foram alterados regras e modos de circulação e experiência nos estádios. A disciplinarização do

corpo-torcedor (GAFFNEY, 2004) é um dos pilares das novas Arenas de futebol. Tendo em vista as recorrentes menções relacionando a cultura torcedora à baderna e violência, o corpo-torcedor precisou ser abrandado para atender à lógica do espetáculo. Sistemas de som agem ininterruptamente, telões criam um fluxo incessante de imagens, pequenos shows de entretenimento acontecem antes e nos intervalos dos jogos no gramado, festas pirotécnicas são realizadas pela própria estrutura das Arenas, e não mais pelo torcedor. Som, imagens e espetáculo são redirecionados, têm um novo dono: o torcedor paga seu ingresso para ver um show e não mais para construí-lo, este é o ideal final do novo Maracanã.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 16: Fumaça rubro-negra lançada por estrutura da própria Arena.

É possível perceber resistências das formas de torcer e de se estar nos estádios. Na Arena Multiuso podemos notar, por exemplo, que em alguns setores os torcedores ignoram os assentos marcados e se mantêm em pé; algumas torcidas insistem em ter seus artefatos de festa, como bateria, bandeiras e etc. As proibições são contínuas, mas as socializações vão sendo recriadas. Henri Lefebvre (2008) aponta para a capacidade das relações sociais se reinventarem, se tornando fugidias para o planejamento urbano:

Nem o arquiteto, nem o urbanista, nem o sociólogo, nem o economista, nem o filósofo ou o político podem tirar do nada, por decreto, novas formas e relações. Se é necessário ser exato, o arquiteto, não mais do que o sociólogo, não tem os poderes de um taumaturgo. Nem um, nem outro cria as relações sociais. Em certas

condições favoráveis, auxiliam certas tendências a se formular (a tomar forma). Apenas a vida social (a práxis) na sua capacidade global possui tais poderes. (LEFEBVRE, 2008, p. 74)

A definição de Lefebvre nos indica a dimensão fundamental do lugar nos espaços sociais. Para Santos (1996), o lugar traduziria a dimensão geográfica do cotidiano. O lugar não se refere apenas à dimensão simbólica ou aos usos dos territórios, ou seja não se relaciona apenas com o aspecto subjetivo do espaço. O lugar apresenta ao mesmo tempo a face física do território e as relações cotidianas que o atravessam. A ideia de lugar é atravessada não só pelas imaterialidades de relações ali postas, mas também por questões do plano do material, da ordem do macro, das estruturas, dos limites. O lugar seria resultado simultaneamente do que posto no local e no global, horizontal e vertical, imaterial e material. Para Santos (1996), o lugar é, nesse sentido, uma articulação cotidiana de negociação com os circuitos superiores, de modo a manejar os aspectos globais com a escala da vida diária. Sendo assim, a ideia de lugar se refere à ampliação do espectro de possibilidades do território por encarar, por exemplo, a globalização não mais apenas na sua perversidade e efetivo alcance, mas também nas traduções e ressignificações que o cotidiano do lugar inscreve. A experiência com a Arena Multiuso Maracanã se configura justamente nos conflitos inerentes ao conceito de lugar, onde a todo tempo se tensiona limites dos circuitos superiores em benefício da experiência local corpo-a-corpo.

O tensionamento do qual falamos que se estabelece no lugar, pode ser percebida na cena em que o documentário promove a ida de torcedores característicos da antiga geral do Estádio Maracanã para a nova arquibancada da Arena Multiuso Maracanã.. Estes torcedores são apresentados sistematicamente nas imagens da Geral, destacando que a sua presença perene e lúdica formatou a posição de mascote da torcida, um símbolo construído pela e para a torcida. Estes são personagens que nos apresentam o caráter fantasioso da torcida que extrapola o suposto maniqueísmo do esporte “de quem ganha e quem perde”. Estes personagens são apresentados como figuras que estão sempre na Geral, mobilizando a torcida, com fantasias e adereços, com gestos exagerados e principalmente, ao lado dos outros torcedores. Um integrante popular que aglutina, pela sua performance, os sentidos da experiência do corpo-torcedor com a experiência do torcer. Estes torcedores lendários vestidos com suas fantasias se sentam nas cadeiras numeradas da arquibancada da Arena Maracanã. A posição sedentária e organizada em que se enfileiram no estádio vazio é tensionada com as imagens anteriores dos mesmos nas arquibancadas lotadas em catarse. O documentário os apresenta entrando nas

fileiras da nova arquibancada e posteriormente sentados. O sentido de inadequação daqueles personagens à estrutura física do novo estádio, resume o argumento da obra em caracterizar o processo de arenização como excludente. Na cena, a desconformação com as cores revela o sentido de desconexão. Os torcedores estão cheios de cores misturadas em seus adereços, fantasias, balangandãs, pinturas, amuletos; algo que nos imputa ao supersticioso, à fantasia; algo que está no registro das culturas populares, do afeto e do encontro. Em contraponto, o espaço do novo Maracanã é apresentado com suas cadeiras em cor pastel, enfileiradas, organizadas, limpas; o que nos invoca a dimensão da racionalidade, da clareza, da objetividade. O desconforto do corpo-torcedor que opera no registro do lúdico ao conformar-se a outro registro de sentido da experiência, representado pelo ato de sentar-se às cadeiras, localiza o que está sendo excluído no processo de arenização: os valores lúdicos, a vocação popular, a fantasia e a catarse. Em *Geraldinos* podemos dizer que o conforto para o corpo-torcedor consumidor é o desconforto para o corpo-torcedor geraldino.



Fonte: Documentário *Geraldinos*
Figura 17: *Geraldinos* sentados no novo Maracanã.

Nas cenas finais do documentário ao apresentar personagens da antiga Geral, todos altamente adereçados com camisas, bandeiras, máscaras, como se estivessem prontos para performar no setor que tanto frequentaram, a obra estabelece a produção de sentido através da imagem. Aqueles cinco personagens haviam sido apresentados a nós na primeira parte do documentário em suas torcidas na Geral cheios de energia, vibrando, pulando, chorando, estão agora conformados, estáticos. Na arquibancada reformada, que

ocupou o mesmo espaço físico que um dia foi a Geral, os cinco sujeitos são apresentados sentados, calados e melancólicos. O sujeito-câmera cria a melancolia com a trilha sonora e o *slow-motion*, os personagens performam o corpo-consumidor neste instante, imóveis, controlados, impotentes com as limitações do novo espaço. O documentário reflete sobre as potencialidades do torcer, do se estar no estádio. A representação do corpo-consumidor vem à cena neste momento do filme quando, segundo o documentário *Geraldinos*, a representação do corpo-unificado não é mais possível na Arena Multiuso Maracanã, com as limitações que o corpo do torcedor sofreu na refundação do lugar-Maracanã.

A fala de Luiz Antonio Simas que encerra *Geraldinos*, contudo, trata da perspectiva da possibilidade: a do lugar ainda em construção e de como os afetos podem ser recriados. A narrativa é relativizada ao mostrar que a nova Arena tomou forma, mas nada significa que ela estará sempre a serviço para aqueles e para aquilo que foi projetada, para os torcedores consumidores e para a experiência espetacular. *Geraldinos*, após construir nostalgia e tensão, termina deixando ao espectador um futuro em aberto. Essencialmente, o futuro como lugar em disputa. Isso significa inferir que a sensação nostálgica construída pelas imagens da Geral não converte-se em sedentarismo. Isso fica claro nas cenas em que torcedores da antiga Geral vão assistir aos seus jogos em outros espaços, como o bar e o churrasco. Ao apresentar essas duas situações o documentário privilegia novamente o corpo, indicando vestígios performáticos dos torcedores. O corpo-torcedor é apresentado, ainda, na sua possibilidade de experimentar o lúdico, a catarse, o encontro em outros espaços. Imagens de torcedores esbravejando nos bares, dos fogos em churrascos, do grito emocionado com os amigos representam a brecha construída pelo corpo-torcedor. Apesar da precarização da experiência, a obra opta por não totalizar a expropriação da vivência do corpo-torcedor, indicando a versatilidade das culturas populares em suas performances na cidade.

A partir da investigação, notamos a centralidade do corpo nas dinâmicas urbanas e suas reverberações nas imagens. Foucault (1979) em seu trabalho sobre os mecanismos de poder, também dará atenção ao corpo, entendendo que o poder atinge a corporalidade dos sujeitos, através de procedimentos de controle detalhado e minucioso dos gestos, atitudes, comportamentos, hábitos e discursos. Visto que podemos identificar os procedimentos de poder sobre o corpo, podemos argumentar a existência também de corpografias urbanas que demonstram um escape à essa ordem: o corpo insubordinado. Jacques (2012) identifica no corpo e nas experiências sensório-motoras práticas

cotidianas e resistentes que contradizem os projetos urbanos, de modo a “formar um contraponto à visualidade rasa da cidade-logotipo, cidade-outdoor” (JACQUES, 2008: 12).

Na parte final do documentário *Geraldinos* quando o sujeito-da-câmera acompanha a Arena Multiuso já em funcionamento, o filme cria a expectativa de mais um FlaxFlu que irá ser jogado em instantes. Acompanhamos dois torcedores de Flamengo e Fluminense ritualizando o seu modo de torcer, mas agora em outros espaços fora da Arena Multiuso. Espaços em que é possível ainda um torcer potencializado de possibilidades, além de ser em espaços viáveis em termos financeiros, já que a Arena Multiuso exclui principalmente pela via monetária, com a alta do preço dos ingressos.

Neste segmento final a narrativa demonstra que, ainda que a experiência de assistir aos jogos de futebol no estádio tenha sido banida para estes sujeitos, os espaços gregários se sustentam em outras formas na cidade. Os sujeitos em seus novos modos de experiência com o futebol têm suas possibilidades de corpo-torcedor reduzidas, porém não inteiramente desvinculadas da performance, do encontro e do êxtase. Assim, o documentário finaliza a narrativa na apresentação do corpo-torcedor Geraldino em seus novos espaços de sociabilidade inventados diante de um regime de exclusão, destacando a fundamental dimensão inventiva do cotidiano e suas brechas (CERTEAU, 1994; SIMAS, 2013).

2.3.5. Criatividade e o lúdico: a experiência geraldina

Reside na cidade um fundamento antropológico decisivo a ser considerado na análise da cidade e seus espaços de convivência que é o desejo de criação, o que Lefebvre (2001) chama de desejo de “obra”. Esse fundamento, ao ser entendido como a necessidade de fazer viver e sobreviver o jogo, o lúdico e o imaginário, nos permite enxergar os espaços de convivência como lugares da criatividade. Autores contemporâneos (MAIA, 2005; HERSCHMANN e FERNANDES 2012; BARROSO, 2016) vão discutir as experiências culturais coletivas mais banais como espaços-chave para refletirmos sobre criatividade e cidadania. Festas, torcidas, manifestações, shows, festivais e agrupamentos cotidianos seriam assim espaços de interações inovadoras e lúdicos entre os sujeitos urbanos. Esses espaços e seus regimes de sociabilidade, por sua vez, articulariam certo senso de cidadania. Vivant (2012) e Jacques (2012), em suas análises sobre o que seriam as cidades criativas, destacam os ambientes lúdicos da cidade como espaços decisivos para a sobrevivência de certo senso de cidadania e criatividade, dado pelo campo da cultura.

A cidadania intercultural, conforme teorizado por Canclini (1998), é parte da experiência urbana contemporânea, onde por meio do campo da cultura os sujeitos forjam espaços de atuação na cidade. As performances dos *Geraldinos* correspondiam a essa perspectiva de cidadania, pois representavam a acessibilidade ao espaço, a espontaneidade e a livre expressão. Os regimes do corpo naquele espaço eram mediados pelos próprios atores e, por isso, recuperavam esta noção de cidadania, de direito à cidade. Assim, é interessante notarmos que na teatralidade, na performance, no corpo pode estar registrada a mobilização de cidadania. Ou como Maffesoli diria, “na estética há uma certa ética”. A ética Geraldina, própria dos espaços gregários mais democráticos, se definiria assim como “uma moral sem outra obrigação que a de unir-se, de ser membro do corpo coletivo, sem outra sanção que a de ser excluído, se cessa o interesse que me liga ao grupo” (idem, 2000, p. 37).

A extinção do setor popular do Maracanã durante as reformas participa de um processo de controle do corpo e suas emoções. O documentário, ao narrar a fase da transformação do estádio, joga, conforme tratamos anteriormente, com as operações de presença e ausência. Se na apresentação da experiência da torcida na Geral somos confrontados com um turbilhão de imagens de corpos extasiados e sons confusos, ao narrar o pós-reforma a narrativa opera pela ausência. É por meio da presença e da ausência das “corporeidades e suas emoções” que a obra realiza o contraponto. O silêncio e a organização da própria narrativa são contaminados pelas imagens dos corpos contidos, dos movimentos programados, do controle da experiência, algo que vai na contramão da noção de cidadania e do direito à cidade. A ausência do imaginário lúdico e criativo neste momento histórico do corpo-torcedor no Maracanã pós-reforma é representada na obra pela dureza da narrativa, mais limpa nos sons, com cortes mais simétricos e, sobretudo, na apresentação de corpos que em suas performances não se vinculam à torcida, mas a uma experiência mais pessoal e privada. Podemos afirmar que se antes as performances do corpo-torcedor Geraldino operavam no sentido de identificação (espaço gregário, acessível, democrático, de perfil ativo, criativo, inovador), a experiência do torcer na Arena Multiuso Maracanã se refere a uma vivência mais vinculada à diferenciação (espaço excludente, que configura um privilégio, inacessível, de perfil segmentado, pouco participativo).

Os espaços gregários têm a vocação de posicionar o corpo em relação a outros corpos, do individual ao coletivo, nos fluxos de fricção e no “deslocamento do eu” (MAFFESOLI, 2000). Neste processo, o corpo comporta uma multiplicidade infinita de experiências que, como vimos, podem ser de identificação ou de diferenciação. Santana

(2005) explora este leque infinito de possibilidade do corpo a partir na noção dos “horizontes do corpo”. Os horizontes do corpo se referem a pluralidade de experiência que se dão no elo entre o individual e o coletivo, são modos do corpo que são acionados a partir do compartilhamento da experiência. A autora analisa o corpo na pluralidade de experiência: “o corpo é assim um feixe de experiências” (p. 23). No entanto, ela faz a ressalva que essa perspectiva múltipla das experiências corporais vem sendo dissolvida pela contaminação imagética de uma experiência corporal única relacionada ao corpo virtuoso, contemplável, eficiente. A emergência da centralidade de uma determinada experiência corporal, segundo a autora, produz um corpo reduzido de suas potências experimentais, “um corpo passivo, quando submetido à ideologia do ócio, e muito ativo, quando associado a ideações do indivíduo autocontrolado e eficiente” (SANTANA, 2005: 18).

Diante dessa perspectiva, podemos exercitar as relações e possibilidades do corpo no espaço-tempo, a partir de suas representações midiáticas e audiovisuais do corpo-torcedor. No documentário *Geraldinos* a representação do corpo-torcedor antes e depois das reformas é fundamental para a reflexão das consequências e motivações políticas dessa prática.

Nesse sentido podemos identificar no primeiro momento da obra em que somos apresentados ao espaço da Geral e à corporalidade do Geraldina, alguns eixos de representação como a ideia de maior liberdade e de espaços democráticos.

Em contraponto a essa representação do corpo-torcedor Geraldino, temos a representação do torcedor pós-reforma e extinção do setor da Geral orientada: 1) aos *regimes de passividade*: torcedores pouco ativos na participação dos jogos, dos cânticos, sem camisetas dos times e etc; 2) a *noção de auto-controle*: corpos altamente sujeitos a vigilância de policiais e seguranças, performatividades controladas, corpos contidos, e 3) a *noção de eficiência*: a lógica do consumo da experiência e da eficiência da organização de um entretenimento. A narrativa do documentário faz, a partir das representações performáticas do corpo-torcedor, a oposição entre o corpo das múltiplas possibilidades e o corpo reduzido de suas potencialidades. Ou seja, a experiência do corpo-torcedor Geraldino transgride as barreiras da passividade, do autocontrole e da eficiência por estar orientada pelo compartilhamento efervescente festivo, gregário e democrático que exclui, temporariamente, as indicações corpóreas próprias do mundo do trabalho, do consumo e da vigilância.

Considerações Finais

As disputas pelos lugares comuns e pela produção de uma subjetividade vinculada aos espaços de partilha são centrais nas lutas das pessoas na cidade. A cultura torcedora e suas imagens se inserem, nesse sentido, como elementos que compõe possíveis reivindicações do direito à cidade.

As experiências lúdicas na cidade e o prazer celebrativo são registradas com centralidade tanto no documentário *Geraldinos* quanto no Canal 100. Ao protagonizar os momentos de celebração de sujeitos anônimos e das multidões, as obras audiovisuais alicerçam o que, para nós, resume a questão principal da obra: o sentir-junto é uma experiência fundamental para a cidade.

A experiência por si só, sem o alicerce do discurso verbal, entrega o sentido social daquele espaço. Heidegger (1995) indica que a investigação das banalidades é senão uma forma de investigação da vida social: “a maneira como se mostra o inútil, é isso que entendo pelo ser”. O autor reflete sobre a “justa relação com o inútil” como sendo uma parte decisiva da nossa experiência social, incluindo nesta relação marcas fundamentais dos processos de inclusão ou exclusão. Sendo assim, os modos de torcer para o futebol, os limites físicos e subjetivos e os códigos de performance do corpo nos permitem investigar a vida social em suas políticas de poder, suas estruturas de exclusão e inclusão.

A linguagem própria do documentário e do cinejornal, na qualidade de apresentação do “real”, se vinculam a essas temáticas da experiência cotidiana, pois são capazes de registrar o que é transitório. O documentário e o cinejornal não asseguram conclusões totais da realidade. Não há, assim, a representação da mesma, mas o registro de uma percepção, dentre tantas possíveis (RAMOS, 2000). Ou seja, trabalharam a realidade como material bruto. É a partir de uma perspectiva do “real” que as obras audiovisuais se desenrolaram. Retomar estas experiências urbanas mais efêmeras, a partir do olhar de diferentes materiais audiovisuais e de contextos históricos distintos revelaram formas distintas de apresentar, através de imagens e sons, os corpos-torcedores, suas dinâmicas, limites e formas.

Podemos dizer que as imagens que trouxemos na pesquisa apontam para dois eixos principais no que tange apresentação do corpo-torcedor: a ideia da massa e de corpo-unificado (nas imagens do *Canal 100*) e da individualidade e o corpo-consumidor (nas imagens do documentário *Geraldinos*). Estas representações, por sua vez, se ligam a momentos históricos específicos, onde o manuseio das imagens está vinculado a

determinada forma, a uma escolha estética, a uma maneira de apresentar o corpo-torcedor que deve ser contextualizada a uma conjuntura social e mais especificamente, a representação da experiência do torcer.

No Canal 100, a construção destes “enredos futebolísticos” em que o torcedor era elemento fundante dos aspectos emocionais, conferiam ao jogo de futebol o status de uma atividade surpreendente e de forte adesão e participação do público. “Tinha-se uma nova perspectiva de espetáculo futebol, pois com esses truques, o impossível, na arquibancada ou na televisão eram explicitados e as imagens isoladas ou em conjunto transformavam-se em um grande espetáculo” (MAIA, 2009). Interessante apontar que as imagens localizadas da festa, do sofrimento ou da angústia dos torcedores tinham em comum a ideia da partilha, ou seja, de comunidade e sociabilidade intensa. As imagens do *Canal 100*, assim, além de desenvolverem técnicas que “esquentavam” a fruição das imagens e sons futebolísticos, também promoviam a cultura de um esporte especialmente comovente e popularmente compartilhado, emulando de forma contundente a ideia de povo que liga-se aos interesses e controle da ditadura.

Na análise do documentário *Geraldinos*, o sentido político da relação dos espaços gregários e o corpo-torcedor são norteadas a partir da chave da exclusão. É a exclusão do espaço mais democrático do Maracanã que posiciona no documentário os corpos e a política, lado a lado. A ausência da vibração corpórea das imagens e o silêncio na fase em que se registra o corpo-torcedor pós-reforma são materiais estéticos que indicam uma crítica política aos processos de “arenização” dos estádios e dos equipamentos culturais da cidade.

Vimos em *Geraldinos* uma abordagem nostálgica das imagens do Maracanã antigo, assinalando a ideia de um espaço mais democrático e de corpos mais “livres”, em contraponto a exclusão promovida pelo processo de arenização. Em contraponto, nas imagens originais do *Canal 100*, os corpos-torcedores são apresentados como símbolo de um povo otimista e em progresso, uma unidade a alcançar a civilização. A ideia de “povo” ressaltada nas imagens do *Canal 100* liga-se a tipo de experiência do corpo, imerso entre os milhares de torcedores. A ideia de plateia, acentuada no documentário *Geraldinos*, vincula-se a performances corpóreas mais individuais e comedidas, mediadas por signos do consumo.

Notamos nas análises da representação do corpo-torcedor Geraldino que há, a partir de imagens similares àquelas apresentadas no Canal 100, uma referência a vivência de um espaço democrático, uma nostalgia de uma experiência aniquilada pelo

processo de arenização. Assim sendo, é importante salientar os usos das imagens fílmicas na narrativa cinematográfica, destacando sua abordagem no contexto histórico.

Argumentamos que as imagens das torcidas de futebol, em função da popularidade, alcance e comoção do esporte, podem ser analisadas de diversas formas como ora mobilizadoras da ideia de “povo” (Canal 100), ora de uma nostalgia pela ideia do Maracanã aberto ao “povo” na representação dos torcedores (Geraldinos); ora pela representação do progresso mediado por grandes equipamentos culturais (Canal 100), ora na constituição da individualidade mediada pelo consumo (Geraldinos). No limite, transparecem projetos de sociedade, formas de conceber o comum. Nesse caminho, nos deparamos com as intersecções das representações do corpo-torcedor e aos contextos históricos.

As imagens dos corpos-torcedores em seus contextos particulares, contudo, não dão conta de abarcar a experiência de fato do comum, ou seja, todas as contingências e vicissitudes que participam da vivência dos espaços compartilhados. O que vimos em momentos históricos distintos e contrastantes é que as imagens dos corpos e da experiência do torcer mobilizam certos parâmetros de como conceber prazer ora sintonizados a dispersão das individualidades na imensidão povo, ora acentuando seu caráter unitário, personalizado.

Durante a pesquisa, houve, nesse sentido, um impasse a ser discutido sobre as imagens e a experiência das multidões que podem ser investigadas posteriormente. Negri (2004) parece nos apontar um caminho no sentido de pensar o caráter não-representável da multidão:

Em sentido mais geral, a multidão desafia qualquer representação por tratar de uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado como unidade, ao passo que a multidão não é representável, ela apresenta sua face monstruosa vis-à-vis os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade. Ao contrário do conceito de povo, o conceito de multidão é de uma multiplicidade singular, um universal concreto. O povo constitui um corpo social; a multidão não, por que a multidão é a carne da vida. (NEGRI, 2005, p. 17).

A dinâmica da multidão refere-se mais a ideia de uma apresentação, algo que emana na partilha dos lugares comuns com todas as complexidades incluídas neste processo. As representações que buscamos analisar tratam de reduzir as complexidades, apaziguar a atividade complexa dos corpos.

A teoria da multidão exige, ao contrário, que os sujeitos falem por si mesmo: trata-se muito mais de singularidades não-representáveis que de indivíduos proprietários. (...)

Somente analisando a cooperação podemos, com efeito, descobrir que o todo da singularidades produz além da medida. Esta potência não deseja apenas se expandir, mas acima de tudo, quer se corporificar.” (NEGRI, 2004, p. 4 – 7)

O exercício de pesquisa realizado tendeu a identificar modos de representação do corpo-torcedor, contudo, não intenta transpor essas representações para o campo prático. Isto é, apesar de identificarmos imagens e sons que exaltaram a noção de povo como nos materiais do Canal 100 ou as imagens que sinalizam a perda do convívio gregário com a reforma do Maracanã, a experiência não está reduzida aos modos de representação destes corpos-torcedores. O que chamamos de “corpo-unificado” e “corpo-consumidor” são exercícios de análise pelos quais investigamos, a partir das imagens, pistas sobre as formas de representação do corpo-torcedor e também disputas narrativas e contextuais que compõe as distintas arquiteturas destas imagens.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Richard. **Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative**. Cambridge University Press, 1986.

BARROSO, Flávia Magalhães. Festa e Cidade: Desafios e percursos metodológicos na investigação das festas urbanas. **Anais Intercom** (p-117:1132). São Paulo. 2017.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). **Obras escolhidas, ensaios sobre literatura e história da cultura**, v. 1, p. 123-129, 1994.

BENJAMIN, Walter; DIAS, Antônio. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. Edições Verona, 2017.

BEZERRA, Amáli Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. **Espaço e Cultura**, n. 23, p. 7-18, 2012.

BIZELLO, Maria Leandra et al. **Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon, 1956-1961**. 1995.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª edição. **São Paulo: Universidade de São Paulo**, 1998.

CARNEIRO, Kleber Tüxen; DA SILVA, Bruno Adriano Rodrigues; DOS REIS, Fábio Pinto Gonçalves. Reflexões acerca do documentário cinematográfico: *Geraldinos*. **Pensar a Prática**, v. 21, n. 3, 2018.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano—vol. 1. **I: Artes de fazer**, 1994.

CRUZ, Antonio Holzmeister Oswaldo. A nova economia do futebol: uma análise do processo de modernização de alguns estádios brasileiros. **Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, Museu Nacional**, 2005.

DEL PRIORE, Mary- **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Ed Brasiliense, 2000.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. Tradução: Paulo Neves. 1996.

FOUCAULT, Michel et al. Verdade e poder. **Microfísica do poder**, v. 23, p. 01-14, 1979.

FONTES, Adriana Sansão. Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea. **Arquitetura Revista**, v. 8, n. 1, p. 31-48, 2012.

GIULIANOTTI, Richard. Fanáticos, seguidores, fãs e flaneurs: uma taxonomia de identidades do torcedor no futebol. **Recorde: Revista de História do Esporte**, v. 5, n. 1, 2012.

GAFFNEY, C.; MASCARENHAS, G. O estádio de futebol como espaço disciplinar. Seminário Internacional Michel Foucault-Perspectivas; 2004 set 21-24. 2004.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. **Petrópolis: vozes**, v. 17, 1995.

HARDT, M; NEGRI, A. **Commonwealth**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude**.

HELAL, Ronaldo; GORDON, Cesar. A crise do futebol brasileiro: perspectivas para o século XXI. **Revista Eco-Pós**, v. 5, n. 1, 2002

HOLZMEISTER, Antonio. A nova economia do futebol: uma análise do processo de modernização de alguns estádios brasileiros. **Museu Nacional**, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. EDUFBA, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: Edufba, 2012.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo eSP SP: Centauro, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Homo eroticus: comunhões emocionais**. Grupo Gen-Editora Forense, 2000.

MAIA, João. Michel Maffesoli e a cidade partilhada. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, n. 26, 2005.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo et al. **Canal 100: a trajetória de um cinejornal**. 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. Unesp, 1998.

MARRA, Pedro Silva. "Oh, o Galo é o meu amor": Sonoridades, performances torcedoras e trabalho afetivo em jogos de futebol do Clube Atlético Mineiro. **INTERCOM**, 2005.

MARTINS, Maria Clara Amado. O caso Maracanã: a arquitetura moderna e as teorias de restauro. **Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio**, v. 11, 2013.

MASCARENHAS, Gilmar et al. **O jogo continua: megaeventos esportivos e cidades**. 2011.

_____ Um jogo decisivo, mas que não termina: a disputa pelo sentido da cidade nos estádios de futebol. **Revista Cidades**, v. 10, n. 17, 2013.

MOURA, Gisella de Araujo. **O Rio corre para o Maracanã**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Lugar comum**, v. 19, n. 20, p. 15-26, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao** documentário. Papyrus Editora, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes-conceitos e metodologia (s). In: **VI Congresso Sopcom**. 2009. p. 6-7. Indiana University Press, 1995.

RAMOS, F. P. (2000). O que é documentário. **Estudos de cinema SOCINE**, p. 192. 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal. **O que é mesmo documentário**, v. 2, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora, v. 34, 2009.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Políticas do corpo. **São Paulo: Estação Liberdade**, p. 81-114, 1995.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. EdUSP, 2004.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. MV Serviços e Editora LTDA-Mórula Editorial, 2013.

SIMÕES, Irlan da Cruz. O público dos estádios: marcos históricos da atual elitização e arenização do futebol brasileiro. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE JOÃO PESSOA**. 2014.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance? O percevejo**. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003

SENNETT, Richard. Carne e pedra. **Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.**

TAVARES, Ana Beatriz Correia de Oliveira; VOTRE, Sebastião Josué. ESTÁDIO DO MARACANÃ: dos alicerces ao colosso do Derby. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 37, n. 3, p. 258-264, 2015.

VIVANT, Elsa. O que é uma cidade criativa. **São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.**

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** Editora Paz e Terra, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Ubu Editora LTDA-ME, 2018.