

Uma perspectiva sobre a circulação das músicas nos estádios de futebol no Brasil: dos processos de autorias às performances

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA (SA-3)

Felipe da Silva Camargo
UNESPAR
felippes.camargo@gmail.com

Resumo. Este artigo, fruto da minha dissertação que está em desenvolvimento, apresenta uma contextualização histórica da circulação das músicas nos estádios de futebol no Brasil. Utilizo como exemplo a Sinfonia nº 5 de Anton Bruckner (1824-1896) que, devido a circulação da música nas arquibancadas de vários clubes diferentes, se tornou inspiração para um funk paulistano em 2023. Além do rastreamento histórico e contextualização das práticas performáticas, o artigo propõe uma perspectiva sobre o processo de composição de uma torcida organizada com base no conceito de intermusicalidade discutido por Domínguez (2011). Apresento, como resultado, uma perspectiva sobre as possibilidades de criação de músicas que sejam capazes de incentivar o time e os demais torcedores a cantarem juntos.

Palavras-chave. Circulação das músicas, Músicas de torcidas, Músicas de Torcidas Organizadas, Torcidas Organizadas, Etnomusicologia.

Title. A Perspective on the Circulation of Songs in Brazilian Football Stadiums: From Authorship Processes to Performances

Abstract. This article, part of my ongoing master's thesis, presents a historical contextualization of the circulation of music in football stadiums in Brazil. I use as an example Anton Bruckner's Symphony nº 5 (1824–1896), which, due to its circulation in the stands of various football clubs, became the inspiration for a São Paulo funk track in 2023. In addition to the historical tracing and contextualization of performative practices, the article proposes a perspective on the process of composing chants by organized supporter groups, based on the concept of intermusicality discussed by Domínguez (2011). As a result, I present a perspective on the possibilities of creating songs capable of encouraging the team and engaging other fans to sing along.

Keywords. Circulation of music, Supporter songs, Songs of Organized supporter groups, Organized supporter groups, Ethnomusicology.



Contextos

As músicas, assim como as demais sonoridades, criadas e performadas dentro de um estádio de futebol são objetos de estudos ainda pouco explorados academicamente. O cantar, o dançar e o silêncio de uma torcida reflete diretamente a realidade de alguns grupos que ocupam as arquibancadas para protagonizar uma festa, uma experiência única e efêmera. O cantar está enraizado na cultura torcedora, principalmente entre os torcedores organizados, mas os processos de composições desses performers ainda precisam ser devidamente documentados e estudados.

Em minha dissertação, que está em fase de desenvolvimento, realizei uma pesquisa de campo, entre 2024 e 2025, nas arquibancadas da Arena da Baixada, em Curitiba (PR). Um de meus interesses era compreender como o torcedor, em especial o não associado a uma torcida organizada (TO), reagia e performava as canções da Torcida Organizada Os Fanáticos (TOF) durante o jogo. Durante o período de investigações e aprendizados sobre o torcedor athleticano, um dos questionamentos que surgiu foi sobre como as músicas poderiam ser ensinadas em um estádio de futebol que é um ambiente privado, territorialmente vasto e abriga, num período de duração inferior a duas horas, públicos de diversas características.

A partir dessa provocação, busquei meios para entender o surgimento dessa prática artística performada no estádio e como ela se desenvolveu desde então. Ao longo deste artigo, apresentarei algumas canções de torcidas organizadas e aprofundarei a discussão sobre as práticas artísticas utilizando como exemplo as minhas observações de campo sobre a TO Os Fanáticos, do Club Athletico Paranaense.

O início das músicas nos estádios

As músicas ocupam os estádios e arenas do Brasil há mais de cem anos. O primeiro registro encontrado por Hollanda (2008) é da década de 1910, da torcida do Fluminense:

Enquanto o primeiro sublinhava a interjeição de apoio observada no estádio do Fluminense no decênio de 1910, o estrangeirado hip-hip-hurrah!, o segundo narrava o surgimento do primeiro hino de guerra entre os torcedores do Paulistano. O cronista ítalo-paulista referia-se ao ale-guá-guá, um abraileiramento onomatopaico do grito francês allez-gohack, que significava



“para frente, avante”. Pouco se sabe de que maneira a interjeição foi aclimatada no Brasil, embora seu traço de paródia e de onomatopeia fique evidente (HOLLANDA, 2008, p. 519).

Já em seu início é possível destacar algumas características que sobreviveram às transformações nos estádios: o uso de onomatopéias e a criação de paródias com base em cânticos estrangeiros. Esta última característica será melhor observado *a posteriori*, mas a circulação das músicas entre torcidas é um fenômeno constante e comum. Apesar dos registros históricos, Holanda (2008) ressalta que não foi possível encontrar registros sobre como eram executadas as performances ou mesmo como eram ensinadas essas músicas entre os torcedores.

A partir do momento que a música preenche um lugar nas arquibancadas, as culturas torcedoras passaram por transformações e o uso da música, também. O torcedor que ia ao estádio para acompanhar em silêncio o jogo do seu time, passou a se unir para cantar e criar novas formas de apoiar. No período de 1940, surge o movimento das criações das Torcidas Uniformizadas e das Organizadas no país e, conseqüentemente, a criação de uma série de comportamentos próprios, que incluía a composição e reprodução de músicas que representassem o apoio do grupo ao clube. Dentro desse contexto, nascem as charangas, as primeiras bandas de torcedores nos estádios¹.

Credita-se que a primeira charanga criada seja a “Charanga Rubro Negra”, pertencente à torcida do Clube de Regatas do Flamengo, criada por Jaime Rodrigues de Carvalho. Ao falar sobre os torcedores organizados no Rio de Janeiro na década de 1940, Teixeira e Holanda relatam que eles “portavam bandeiras, insígnias dos clubes, estandartes e eram regidos por uma banda de música chamada “charanga”. Nestes grupos, havia mulheres e crianças, mas a predominância era de jovens e adultos do sexo masculino” (TEIXEIRA & HOLLANDA, 2021, p. 10).

A charanga Rubro Negra era uma banda formada por músicos amadores e acima de tudo, por torcedores flamenguistas. Em uma série de vídeos publicados, em 2012, no canal do *YouTube* “Fla TV”, canal oficial do clube, é possível compreender um pouco do que foi essa banda, da sonoridade e do que foi esse movimento que possuía como figura de liderança o próprio criador, Jaime Rodrigues, e sua esposa, dona Laura, que após o falecimento do marido,

¹ A charanga é uma *brass band* (banda de sopros), elemento popular na cultura urbana do Rio de Janeiro (e de outras cidades) desde o século XIX.



assumiu a liderança da torcida². Em uma série de 4 vídeos, é possível identificar um pouco de como a comunidade se portava no estádio, mas há, principalmente, duas falas que merecem destaque. No primeiro vídeo da série, “Guigui”, líder da charanga na época da gravação, fala sobre o motivo da criação e de como era o estádio em 1940: “Ela foi criada nisso porque era silêncio, os primeiros jogos era aquele silêncio. Aí o Jaime criou para acabar com essa monotonia né. O principal objetivo da charanga é fazer a festa, é sempre fazer a festa” (GUIGUI, 2012)³. O segundo trecho consta no terceiro vídeo da série, onde a narradora destaca que a banda, apesar de animada, era bastante desafinada, recebendo o apelido, provocativo ou mesmo pejorativo, de “Charanga” pelo locutor e compositor, Ary Barroso. Para Antônio Soares, cunhado de Jaime e co-fundador da charanga, o apelido, e a crítica, não foram vistos como demérito: “mas a charanga não é demérito, é um sinônimo de uma banda que não toca afinada segundo o avô de Chico Buarque de Hollanda né” (SOARES, 2012)⁴. O desafinado, característica marcante da identidade do grupo, não era rechaçado apenas pelo locutor de rádio, mas isso não impediu que o grupo continuasse suas performances e então iniciou-se uma tendência nas arquibancadas, que *a posteriori* se tornou tradição nos estádios.

Rechaçada por uns, apreciada por outros, a música deixou aos poucos de ser um fato pitoresco e incorporou-se ao cenário dos estádios. A difusa excitação de uma partida de futebol – dos aplausos, apupos e assovios até o primeiro coro de hip-hip-hurrah! – era agora coordenada por uma sonoridade mais forte e intensa (HOLLANDA & SILVA, 2007, p. 3).

Hollanda e Silva (2007), descrevem que a Charanga, em seu início, além de ser um meio de animar a torcida, também era usada como uma estratégia para atrapalhar e irritar os adversários. A desafinação e o fato de ser um ruído incomum nos estádios, dificultava a comunicação entre os jogadores rivais, além de desconcentrá-los.

Em 1943, a Charanga enfrentaria resistências por parte do meio esportivo. Isto porque a tal desafinação revelou-se um recurso estratégico não só para prestar apoio ao Flamengo como sobretudo para atrapalhar a concentração dos adversários. À exceção de São Januário, a maioria dos estádios da época era

² Som da charanga rubro negra: <https://youtu.be/HfxctXDjdvM?t=4>

³ Relato do Guigui sobre os comportamentos das torcidas antes da criação da charanga: <https://youtu.be/HfxctXDjdvM?t=26>

⁴ Relato de Antonio Soares sobre a crítica de Ary Barroso: https://youtu.be/j0zDRSLf_h8?t=28



de pequeno ou médio porte, sem ultrapassar a capacidade de quinze mil espectadores. Na maioria deles, havia uma área destinada ao público que ficava muito próxima do gramado, a chamada Geral, a permitir a comunicação direta entre torcedores e jogadores, sendo constantes até as invasões de campo. Por isto a Charanga colocou-se de forma intencional atrás do gol onde atacava o clube e as marchinhas executadas, mais do que distrair, irritavam o goleiro rival (HOLLANDA & SILVA, 2007, p. 2).

Apesar dos registros publicados pelo canal Fla TV, não foi possível encontrar reproduções da época e, novamente, não encontrei dados que relatem como as composições eram feitas e como foram ensinadas, por exemplo. Esses problemas são uma constante quando pensamos na historiografia dessas músicas. Hollanda (2008) credita essa dificuldade à pouca importância que se dava à cultura oral.

[...] pode-se dizer, no entanto, que são escassas as fontes indicativas do repertório musical das charangas, como de resto o são todas aquelas informações referentes à linguagem dos torcedores nos estádios. A pouca importância creditada à cultura oral fez com que apenas umas raras expressões da fala torcedora, passadas de geração a geração, fossem incorporadas à tradição (HOLLANDA, 2008, p. 519).

Com a popularização das músicas em estádios e as transformações sociais, as torcidas se adaptaram, aos poucos, às realidades das arquibancadas. Entre as décadas de 1980 e 1990, as bandas, que tocavam majoritariamente marchinhas carnavalescas, começam a perder espaço para novos grupos que tinham como inspiração, o samba e o funk, além de influências de músicas internacionais. Nesse período, iniciou-se a ascensão das formações de baterias. “Costuma-se chamar de bateria o conjunto somente de instrumentos percussivos, nomeação oriunda da linguagem do samba” (TOLEDO, 1996, p. 21). Hoje, as baterias são predominantes na cultura das torcidas organizadas e ajudam a dar vida às performances das arquibancadas. No entanto, sua relevância atual não resultou na extinção das charangas, que ainda existem, e resistem, em algumas torcidas do futebol brasileiro.



Reflexões sobre os processos de composições e autorias nas Torcidas

Organizadas

Quando pensamos nas músicas de TO, normalmente associamos a um ritual feito por multidões que desejam expressar seu amor ao clube em dias de jogos e em festas desta comunidade. Por outro lado, para as vizinhanças e para os rivais que moram ao entorno do estádio, a música pode estar associada a um aviso de que o local não é mais seguro para transitar devido aos mutirões de torcedores que passam marchando rumo ao evento. Não importa o contexto onde ela seja aplicada dentro de uma TO, a música se torna uma manifestação, e uma arte, de massa.

Fazer música, e performar, para uma TO é um trabalho, tal qual para um artista de rua ou um maestro de uma orquestra sinfônica. Os processos, as técnicas de composições, os ensaios, as formações de grupos e de valores podem diferir entre esses trabalhadores, mas existem e são complexos. Segundo uma das lideranças da bateria da TOF, Azevedo (2025), em uma publicação na rede social X, revela que o trabalho vai além de tentar ensaiar um coletivo e relaciona o sócio torcedor, ou seja, outro grupo torcedor do mesmo time que não é associado a TO e não performa uma cultura torcedora similar, como parte do problema que ele visualiza dentro do estádio:

Eu me cobro dia após dia para apresentar uma evolução de arquibancada, eu estudo arquibancada, mas as coisas não dependem só de mim. O mundo mudou, as pessoas não estão nem aí pra regras e ideologias de estádio, apenas pagam o sócio e fazem o que querem (AZEVEDO, 2025).

Pensando nas composições dentro deste universo, a primeira característica encontrada nas publicações em *streamings* e em *sites* de letras e cifras é a da pouca importância dada aos compositores. Em todos os documentos encontrados em minha pesquisa, os criadores das canções são anônimos, inexistentes ou utilizam um pseudônimo em comum. No caso da TOF, utilizam o “José da Silva”. O José não possui um rosto, mas possui um nome popular, assim como a TOF demonstra ser em seus pronunciamentos públicos, quando, por exemplo, vai contra o aumento do preço do ingresso feitos pela diretoria do clube⁵. O lugar do compositor, num

⁵ Notas de repúdio e discursos contra a diretoria e a política de preços são comuns pela TOF. Um exemplo dessas notas é essa publicação no instagram: <https://www.instagram.com/p/DF4iOHRsV2/>.



primeiro momento, parece-me ser em meio a multidão e não em um local de destaque, apesar deles. Outra possibilidade, e igualmente plausível, é pensar na possibilidade da composição coletiva desses artistas, não sendo possível identificar somente um ou dois agentes como proprietários de uma letra de uma paródia ou de uma música autoral, mas a música pode pertencer a todo o grupo que influenciou, de alguma maneira, aquela idealização.

Alabarces (2015) ao estudar as origens da aclamada canção da torcida da seleção argentina “*Brasil, decime qué se siente*” que se tornou um *hit* nas redes sociais, e nos estádios durante a Copa do Mundo de 2014 e se mantém presente até a atualidade, contextualiza e dialoga com um elemento que ele observou em comum em todas as canções estudadas: apesar da possível originalidade da letra, a melodia que a acompanha, normalmente não é.

Como se sabe, embora não tenha sido extensivamente estudado na literatura disponível, todas as melodias dos cânticos de torcida são oriundas da música popular. Todos: não há exceções. Os torcedores podem se gabar de sua criatividade poética, mas não de sua criatividade melódica. Todas as melodias foram retiradas de música popular; isto é, da cultura de massa. Porque não são melodias folclóricas ou anônimas, mas sim melodias que circulam pela cultura de massa. Cada música do estádio e cada canção política provém da música popular, entendida num sentido restrito como um produto que circula pela cultura de massa. Ao mesmo tempo, a origem definitiva das letras nunca é conhecida, exceto pelas mitologias dentro dos próprios torcedores (ALABARCES, 2015, p. 7, tradução minha)⁶.

Esse processo de adaptação das músicas para as realidades das comunidades, ou para alguns, o processo de cópia, é abrangente e o debate em torno do tema não será aprofundado neste artigo, porém, acredito que a adaptação faça parte de um debate mais amplo, o da intermusicalidade. Domínguez (2011), que estudou algumas versões de músicas, e suas apropriações, ao longo do Rio de la Plata, na América Latina, pontua que o ato de criar uma canção em cima de outra já existente transcende a cópia e pode se tornar uma composição

⁶ “Como es sabido, aunque no ha sido muy trabajado por la bibliografía disponible, en los cânticos de hinchada todas las melodías proceden de la música popular. Todas: no hay ninguna excepción. Las hinchadas pueden jactarse de su creatividad poética pero no de su creatividad melódica. Todas las melodías han sido tomadas de la música popular; es decir, de la cultura de masas. Porque no se trata de melodías folclóricas o anónimas, sino de melodías que circulan por la cultura de masas. Toda canción de cancha y toda canción política procede de la música popular, entendiendo ésta en un sentido restringido como producto que circula por la cultura de masas. Al mismo tiempo, de las letras nunca se conoce el origen definido, salvo mitologías internas a las propias hinchadas” (ALABARCES, 2015, p. 7).



original, que rompe barreiras nacionais e possibilita que diversas comunidades criem novas relações com a canção.

Penso que essa reflexão em torno das versões e do fenômeno da intermusicalidade, subsidiada por um conceito interpretativo de apropriação, nos permite distanciar daqueles discursos que necessariamente associam apropriação a noções de propriedade e ao paradigma produtivo que iguala autoria-originalidade-propriedade, deslegitimando aquelas práticas que retomam o que outros já haviam retomado anteriormente. As sucessivas versões, evidentemente, não conduzem a uma espécie de homogeneização musical, cultural ou social, como enfatizam alguns discursos que se referem à mestiçagem, sincretismo ou hibridismo. Ao contrário, elas contribuem para a elaboração de diferenças de distintos tipos. Lembremos que, se concebemos as versões como apropriação, estamos necessariamente falando de uma forma de composição que exige transformação. Através dos arranjos elaborados, podem-se destacar diferenças – estéticas e sociais – entre o intérprete atual e o anterior. No Rio de la Plata, a apropriação de canções uruguaias para versioná-las segundo as prescrições genéricas de formas identificadas como argentinas é uma forma de reelaborar o contraste formal e de sentido que existe entre as sonoridades que distinguem os dois países. Nesse âmbito, versionar canções preexistentes é uma forma de transformar-se em integrante de uma comunidade de intérpretes que, no caso do Rio de la Plata, transcende o limite internacional ao mesmo tempo em que reconhece e recria as diferenças nacionais que dividem a região (DOMÍNGUEZ, 2011, p. 16, tradução minha)⁷.

As criações de novas versões por diferentes torcidas nos permitem pensar em outra característica importante desta comunidade: a música é circular⁸. Se, no início do futebol no

⁷ “Pienso que esta reflexión en torno de las versiones y del fenómeno de la intermusicalidad, subsidiada por un concepto interpretativo de apropiación, nos permite distanciarnos de aquellos discursos que necesariamente asocian apropiación a nociones de propiedad y al paradigma productivo que iguala autoría-originalidad-propiedad, deslegitimando aquellas prácticas que retoman lo que otros ya retomaron anteriormente. Las sucesivas versiones, evidentemente, no conducen a una especie de homogeneización musical, cultural o social como enfatizan algunos discursos que refieren al mestizaje, sincretismo o hibridismo. Al contrario, ellas contribuyen para la elaboración de diferencias de distinto tipo. Recordemos que si concebimos a las versiones como apropiación estamos necesariamente hablando de una forma de composición que exige transformación. A través de los arreglos elaborados pueden remarcarse diferencias – estéticas y sociales – entre el intérprete actual y el anterior. En el Rio de la Plata la apropiación de canciones uruguayas para versionarlas según las prescripciones genéricas de formas identificadas como argentinas es una forma de reelaborar el contraste formal y de sentido que existe entre las sonoridades que distinguen a los dos países. En ese ámbito, versionar canciones preexistentes es una forma de transformarse en integrante de una comunidad de intérpretes que, en el caso del Rio de la Plata, trasciende el límite internacional al mismo tiempo en que reconoce y recria las diferencias nacionales que dividen la región” (DOMÍNGUEZ, 2011, p.16).

⁸ O uso do termo “circular” é empregado como um conceito utilizado na Comunicação, Marketing e Moda. A ideia do circular está em reutilizar algo já criado e/ou utilizar a matéria prima para criar um novo produto sem que exista a necessidade de extrair uma nova matéria prima de sua essência. Por mais que esse conceito possa ser



Brasil as torcidas importavam canções de grupos musicais de outros países através das tecnologias e informações vigentes da época, agora, com o advento da internet e, principalmente, das plataformas de *streamings* e das redes sociais, o caminho se tornou mais curto: para se inspirar em uma versão de outro time, bastam poucos cliques para encontrar uma torcida, antes distante, cantando em seus fones de ouvido. A praticidade e a velocidade de circular uma música de torcida para a outra, torna a tentativa de criar uma linha do tempo dessas conexões uma tarefa quase impossível de se rastrear com precisão, ainda mais em um grupo onde a cultura do ensino oral ainda é predominante, como será exposto ainda neste tópico.

Como um dos diversos exemplos de circulação da música, cito uma versão criada pela TO Guarda Popular, do Sport Club Internacional, do Rio Grande do Sul, da obra “Seven Nation Army”, da banda estadunidense The White Stripes⁹ que, por sua vez, possivelmente se baseou na Sinfonia nº 5 do compositor austríaco Anton Bruckner (1824 - 1896)¹⁰. A versão gaúcha, intitulada “Mais que um vício”, ressignifica a letra e cria novos versos, além de substituir os instrumentos por aqueles que tinham à disposição e a devida liberação legal para portar dentro do estádio. A performance em questão foi realizada pela bateria da TO que, no vídeo analisado, integra instrumentos de percussão e de sopro da família dos metais e foi cantada por um coro de torcedores em meio a arquibancada¹¹.

Muito mais que um vício,
Muito mais que amor.
Não é o puto do grêmio,
É o Rolo Compressor! (Guarda Popular, s.d.)

Essa mesma canção, do The White Stripes, serviu de inspiração para a versão intitulada “Nunca fui rebaixado (não alugo estádio)” que também é conhecida como “Sou, sou Tricolor”, da TO Tricolor Independente (TTI), do São Paulo Futebol Clube¹².

melhor exemplificado na Moda onde existe um produto físico, acredito que o uso também possa ser utilizado ao nos referirmos a Música/Arte. Veja um exemplo do conceito utilizado na Moda: <https://www.youtube.com/shorts/CzwlsQXK6pw>

⁹ Música lançada em 2003, no álbum “Elephant”. Assista o videoclipe:

https://www.youtube.com/watch?v=0J2QdDbelmY&ab_channel=TheWhiteStripes

¹⁰ Assista ao trecho da sinfonia que possivelmente inspirou a banda The White Stripes:

https://youtu.be/iOTzCgMxy_o?list=RDdiOTzCgMxy_o&t=270

¹¹ Assista a performance: https://www.youtube.com/watch?v=cMSU399qElg&ab_channel=CanchaColorada

¹² Assista a performance: https://www.youtube.com/watch?v=uyFnTiPahJE&ab_channel=VlogSouTricolor



Tenho Libertadores
Não alugo estádio
Sou hexa brasileiro
Nunca fui rebaixado
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor
Tenho Libertadores
Não alugo estádio
Sou hexa brasileiro
Nunca fui rebaixado
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor
Sou, eu sou Tricolor (TTI, s.d).

Essa última versão, por sua vez, inspirou uma música autoral, versão funk, do MC, e torcedor do tricolor paulista, Davi (2023), com o nome de “Tenho Libertadores, não alugo estádio”, um dos versos da canção original da TTI¹³.

Um grande salve os tricolor tão por aí
Domingão tem jogo nós vai fazer o fuzuê
Se não tiver ingresso, nós não age no regresso
Se é de longe ou se é de perto, São Paulo até morrer
Pode tá chuvoso, posso tá no sufoco
A casa vai tá lotada, aqui nós faz acontecer
Bateria só louco, faz cantar e ficar rouco
Que eu não alugo estádio e nem fui série B
Tenho Libertadores
Não alugo estádio
Sou Hexa brasileiro
Nunca fui rebaixado
Tri Mundial tricolor não é pra qualquer um
Vermelho, branco e preto partido pra zona sul
O estado de São Paulo e o estádio do São Paulo
Então tá tudo tomado, torcida que conduz
Tenho Libertadores
Não alugo estádio
Sou Hexa brasileiro
Nunca fui rebaixado
Tenho Libertadores

¹³ Assista ao clipe: https://www.youtube.com/watch?v=n-Aqwr2msUA&ab_channel=GODOYEXPLODEFUNK



Não alugo estádio (MC DAVI, 2023).

De The White Stripes, ou de Anton Bruckner, à MC Davi, mudou tudo: letra, melodia, ritmo, gênero, etc. Entretanto existe uma conexão direta, por meio da circulação da canção por uma TO, que propiciou novas interpretações e nos possibilita entendermos o alcance, e o impacto, das adaptações das canções em comunidades, que possivelmente não conhecem uma das principais influências das canções.

Outro ponto importante, e que dificulta o mapeamento das canções, é, assim como na busca por autores, a busca por um consenso dos nomes das canções. Como as músicas são distribuídas na internet por diversos agentes, podendo ser um diretor de TO ou um torcedor comum, em algumas canções não há um consenso sobre o nome no lançamento, pois isso, a princípio, também não é um fator relevante. Relevante, para eles, é saber cantar corretamente quando preciso. E saber cantar, é outra característica complexa que permeia a cultura torcedora.

O ato de cantar bem, para um torcedor, não tem relação direta com os critérios técnicos de um cantor profissional. Os interesses, e os valores, são distintos. Um torcedor não precisa ser afinado e, por vezes, não precisa nem seguir o ritmo fielmente, pois dentro do estádio, ele integra uma voz entre centenas num coro amador. O torcedor não precisa saber ler partituras e nem ter grandes referências musicais sobre as origens da obra que ele está cantando. Para cantar bem, em uma TO, é preciso cantar alto, forte e saber dançar. Os naipes das vozes não importam. A atitude de estar entre eles e cantar como eles desejam é mais valiosa, a princípio, que o seu conhecimento técnico sobre o cantar. O grande coro inclui todos que estão dispostos a performar na massa, pela massa e pelo clube.

Sobre o aprender do performer

A partir da lógica exposta, a TO Os Fanáticos (TOF) criou mecanismos de incentivar a participação de novos torcedores na bateria e de ensinar música para estes interessados. Existe, há anos, uma escola de música da Bateria, sendo este um local de ensino musical informal, onde são realizados os ensaios para aprimoramento e adaptações das performances. Além dos ensaios, também são disponibilizadas, esporadicamente, gravações das canções, executadas por torcedores ou, supostamente, por inteligência artificial, e posteriormente são publicadas nas



plataformas de *streamings*, como o *Spotify*¹⁴. Um exemplo desse tipo de produção é o álbum, publicado no canal oficial da TO em 2024, com gravações mistas: algumas músicas cantadas e tocadas por Inteligência Artificial (IA) e outras por torcedores¹⁵.

Este último processo de difusão das canções é uma das tentativas de não apenas divulgar a arte da TOF, mas também de apresentar, angariar e engajar novos membros nessa cultura torcedora que tem a música como um de seus pilares estruturais. Apesar da iniciativa de tornar o conteúdo mais acessível, a forma mais tradicional, e talvez efetiva, ainda seja de transmitir a cultura de forma oral, dentro da arena. O estádio, além de ser um local seguro para sediar a performance, oferece aos torcedores uma chance única: não é possível não ouvir, e não se familiarizar com as músicas conforme as repetições ocorrem durante todo o jogo. O estádio, além de uma estrutura que oferece entretenimento, é um espaço de poder e de transmissão de conhecimento de massa de uma TO para todos os agentes que trabalham ou ocupam um assento nas arquibancadas.

Conclusão

A circulação das músicas nos estádios de futebol no Brasil existe há mais de um século e está enraizada na cultura de todas as torcidas dos clubes no país. Ao longo deste artigo foi possível constatar que o fenômeno, que inicialmente importou músicas européias e posteriormente adotou músicas brasileiras, nutriu continuamente o repertório musical das torcidas organizadas, utilizando partes dessas composições, normalmente famosas nos *streamings* ou nos meios de difusão em massa, para compor uma paródia ou música autoral que narre alguma demonstração de amor ao clube que apoia ou para compor uma provocação a um clube ou torcida rival.

O processo de composição de uma TO ainda é um campo a ser explorado em uma pesquisa futura, porém, de acordo com o pouco material encontrado nas pesquisas atuais, é

¹⁴ É possível que a TOF não tenha utilizado IA na composição das performances, mas as faixas gravadas apresentam características comuns às criações de IAs em 2024. Por falta de fontes para comprovar tal afirmação, manterei como uma suposição, mas trabalharei o texto sobre este álbum considerando o uso da inteligência artificial. Uma outra possibilidade é de que as gravações tenham passado por um processo de edição que as deixaram similares.

¹⁵ Escute o álbum na íntegra: <https://open.spotify.com/album/7fs6DFqIPcD936PV5ar9Mo>



possível entendermos um pouco mais como os agentes atribuem, a princípio, pouca importância no momento de nomear os compositores, já que o anonimato ou a criação de um pseudônimo para representar um coletivo são as características mais comuns quando pesquisamos as letras em TOs. Essa ação aparentemente basta para representá-los.

Outra característica a se ressaltar, é a pouca importância dada às técnicas de canto. Para a música ser cantada em um estádio, num primeiro momento, a letra precisa ser de fácil memorização para que o torcedor possa cantar o mais forte possível e o mais próximo possível do ritmo imposto pela bateria. Manter o ritmo é importante para que exista uma padronização nas arquibancadas, mas segundo as minhas observações em campo na Arena da Baixada, não é uma obrigatoriedade, visto que a propagação do som e a acústica de um estádio podem interferir na compreensão do torcedor que, devido a distância, pode cantar de forma dessincronizada e gerar uma cacofonia na arquibancada.

A partir dessa perspectiva, podemos pensar na circulação das músicas nos estádios como uma ideia de propagação cultural de massa. Dentro da arena, não tem como você não ouvir o canto oriundo das arquibancadas, principalmente em dias de muito público. A ideia de aprender uma história, cantada principalmente por um grupo que ainda é visto por parte da opinião pública, como violento e transgressor, é interessante. O estádio, um local que reúne torcedores de todas as classes econômicas, une, por exemplo, esses grupos no momento que cantam uma história de amor pelo clube. Portanto, quando a TO compõe uma canção que utiliza como base uma canção popular, ela facilita o processo de aprendizagem, aceitação e a prática performática dos mais diversos grupos. Com a repetição das músicas e o engajamento dos públicos presentes nessa prática da cultura torcedora, as vozes das arquibancadas compõem o seu próprio território sonoro.

O território sonoro, portanto, caracteriza-se pela delimitação de um certo espaço a partir dos sons que lhe são peculiares, ao mesmo tempo que evoca enraizamentos temporais de práticas e sentidos. Trata-se de considerá-lo do ponto de vista do microcosmo, no interior de uma paisagem sonora de múltiplos planos, onde as sonoridades mais corriqueiras constituem-se como formas de expressão de um espaço vivido em comum, onde circulam emoções e simbolismos, e onde se inscreve a memória coletiva, onde o tempo condensa-se no espaço (VEDANA, 2010, p. 12).



O território sonoro, por vezes, une-se ao território do campo de futebol, onde os atletas disputam a partida e estimulam seus espectadores. No entanto, para uma torcida organizada protagonizar as canções em sua festa, não é mais necessário que os jogadores os estimulem, e aqui, mais uma vez, é possível evidenciar a importância da circulação da música. Cantar e dançar é um convite para pertencer à festa de arquibancada, independente do resultado do jogo. E quando você já possui uma referência da música, se torna mais fácil interagir e fazer parte da festa.

Referências

ALABARCES, Pablo. Fútbol, música y narcisismo: algunas conjeturas sobre ‘Brasil, decime qué se siente’. *El oído pensante*, Buenos Aires, v. 3, n. 1, p. 43-61, 2015. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7454>. Acesso em: 20 mai. /2025.

AZEVEDO, João. *Eu me cobro dia após dia para apresentar uma evolução de arquibancada, eu estudo arquibancada, mas as coisas não dependem só de mim. O mundo mudou, as pessoas não estão nem aí pra regras e ideologias de estádio, apenas pagam o sócio e fazem o que querem.* Curitiba, 3/2/2025. X: @joaophilippe. Disponível em: <https://x.com/JoaoPhilippe/status/1886512240804696129?s=08>. Acesso em: 12 fev. 2025.

BRUCKNER, Anton. *Anton Bruckner Symphony No 5 in B-flat Major - Sergiu Celibidache, MPO, 1985.* Munique, Alemanha, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iOTzCgMxy_o&list=RDiOTzCgMxy_o&start_radio=1&t=280s&ab_channel=AndreiPopescu. Acesso em: 20 jun. 2025.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata. *Antropologia em primeira mão*, Santa Catarina, v.126, p. 1-19, 2011. Disponível em: <https://antropologiaprimeiramao.paginas.ufsc.br/files/2011/05/126.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2025

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. *O clube como vontade e representação: o jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro (1967-1988)*. 2008. 771 páginas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=112137. Acesso em: 22 set. 2024.

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de; SILVA, Melba Fernanda da. No tempo da Charanga. *Esporte e Sociedade*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 4, p. 1-8, 2007. Disponível em: https://ludopedio.org.br/wp-content/uploads/130038_es406.pdf. Acesso em: 07 nov. 2024.



MC DAVI. *Tenho libertadores, não alugo estádio*. São Paulo, São Paulo. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n-Aqwr2msUA&ab_channel=GODOYEXPLODEFUNK. Acesso em: 18 mai. 2025.

NASCIMENTO, “Guigui”. *Especial Charanga 70 anos - Parte 1*. Fla TV, 2012. Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HfxctXDjdvM&t=4s&ab_channel=FLATV. Acesso em: 06 nov. 2024.

SOARES, Antonio. *Especial Charanga 70 anos - Parte 3*. Fla TV, 2012. Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j0zDRSLf_h8&ab_channel=FlamengoTV. Acesso em: 06 nov. 2024.

TORCIDA ORGANIZADA GUARDA POPULAR. *Mais que um vício*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, sem data. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/internacional-rs/1226993/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

TORCIDA ORGANIZADA OS FANÁTICOS. *Os Fanáticos*. Curitiba, 2024. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7fs6DFqIpcD936PV5ar9Mo>. Acesso em: 14 abr. 2024

TORCIDA ORGANIZADA TRICOLOR INDEPENDENTE. *Nunca fui rebaixado (Não alugo estádio)*. São Paulo, São Paulo, sem data. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/sao-paulo-futebol-clube/1905939/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara & HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. Espetáculo futebolístico e associativismo torcedor no Brasil: desafios e perspectivas das entidades representativas de torcidas organizadas no futebol brasileiro contemporâneo. *Esporte e Sociedade*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 28, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/esportesociedade/article/view/48474/28236>. Acesso em: 05 ago. 2024.

TOLEDO, Luiz Henrique de. *Torcidas organizadas de futebol*. São Paulo: Editora Autores Associados, 1996.

VEDANA, Viviane. Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. *Illuminuras*. Porto Alegre, v. 11, n. 25, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/15537>. Acesso em: 30 jun. 2025.

WHITE, Jack. *Seven Nation Army*. EUA, 2003. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/the-white-stripes/67250>. Acesso em 20 jun. 2025.

