

BOLETIM DO MUSEU NACIONAL

NOVA SÉRIE  
RIO DE JANEIRO, RJ — BRASIL



ANTROPOLOGIA Nº 33 JULHO DE 1979

FUTEBOL E TEATRO, NOTAS PARA UMA  
ANÁLISE DE ESTRATÉGIAS SIMBÓLICAS \*

Luis Eduardo Soares  
PPGAS-MN-UFRJ

Muitas vezes a inclusão do termo "notas" no título de um trabalho revela apenas a intenção mal dissimulada do autor de insinuar uma falsa modéstia e proteger suas formulações dos rigores da crítica. O leitor atento observará, no entanto, a justeza do emprego desta palavra com referência a este texto. De fato, este ensaio é o resultado sintético de uma breve pesquisa e o valor que lhe atribuo reside em sua capacidade de sugerir algumas pistas para os interessados no estudo de manifestações simbólicas ou ideológicas em nossa sociedade. Como em qualquer charada, as pistas muitas vezes são falsas, mas cumprem ao menos o papel de estimular a investigação e sugerir determinadas observações reveladoras.

O trabalho que apresento, baseado em observações empíricas e discursos provocados por entrevistas, tem por objeto a reconstituição analítica de uma problemática ideológica ou, em outros termos, de determinado universo simbólico, complexo articulado de significações reproduzido na

Composto e impresso nas oficinas  
da Cia. Editora Fon-Fon e Seleta,  
na Rua Pedro Alves, 60, Centro.  
Rio de Janeiro

\* Agradeço à inestimável consideração de Eduardo V. de Castro e Ricardo B. de Araújo, que me formularam atenciosamente proveitosas críticas e sugestões. O professor Dr. Anthony Seeger contribuiu com críticas importantes. Gostaria também de agradecer-lhe.

prática cotidiana dos agentes sociais e que, reinventado criativamente segundo certas condições, orienta determinada emissão de noções e comportamentos. Este sistema não se mostra espontaneamente à consciência dos atores que o experimentam e, dinamicamente, o recriam. Depende, para seu "resgate", da conjunção entre observação empírica densa, comparação norteada por princípios teóricos e elaboração analítica.

Este complexo simbólico se atualiza através de práticas e percepções referidas a um domínio da experiência social: a preparação e realização de espetáculos de futebol e teatro.

## INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa foi concebido a partir de uma idéia que me parecia essencial: *a priori* supus a possibilidade de relacionar os processos de preparação do jogo de futebol e do espetáculo teatral. A viabilidade desta relação me foi sugerida pelo termo comum "concentração". Outra noção comum aos dois universos, "máscara", me parecia extremamente rica. Fenômenos como público, organização espacial invariável, etc., representariam o eixo de comparações e não poderiam deixar de iluminar a pesquisa, orientar as entrevistas, as observações etnográficas e conduzir a análise.

O plano de realização do trabalho adveio daí: eu procuraria entrevistar profissionais de futebol, de teatro, e eventuais torcedores e espectadores, pedindo-lhes que me falassem sobre a preparação do jogador ou do ator, e, sempre que pertinente, proporia questões que remetessem ao eixo de referência, isto é, ao conjunto de elementos comparáveis. Não pré-determinei perguntas: eu apenas pediria que me falassem sobre a referida preparação e deixaria que o entrevistado e suas formulações suscitassem as novas questões. Programei, então, o modo de abordar os entrevistados, à medida que já os havia escolhido: entrevistaria um jogador, um goleiro e um dirigente de algum grande clube carioca; um ator e um diretor; três virtuais especta-

dores e torcedores inscritos em grupos sociais econômica e culturalmente distintos: um porteiro, um funcionário público e um estudante universitário. Pretendia confessar-lhes minhas intenções (pesquisar), ocultando a parcela do tema que não lhes dissesse respeito, para evitar possíveis comparações não espontâneas. Utilizaria gravador. Alguns imprevistos surgiram. Por exemplo, a relação que comecei a estabelecer com o porteiro, expondo-lhe meu interesse em entrevistá-lo, suscitou em mim a nítida impressão de que o uso do gravador seria, no caso, gravemente prejudicial. Não liguei o aparelho porque senti que ele provocava desconfiança, apreensão e contenção. O gravador era como que uma terceira presença, um terceiro ouvinte virtual, ou melhor, a indicação de que havia um lugar de receptor preenchível arbitrariamente. Tentei fazer com que ele percebesse que eu não tencionava ligar o aparelho, e nossa conversa fluiu mais natural e livremente. Achei importante descrever esse fato, mesmo sem pretender analisá-lo, para frisar que essa entrevista foi transcrita de memória, o que implicou uma infidelidade, não semântica, espero, mas certamente lexical e sintática.

## A TRAJETÓRIA DOS JOGADORES E DOS ATORES COMO RITO DE PASSAGEM

"Se concentração ganhasse jogo, o time da penitenciária não perdia nunca" (J. Saldanha).

Nos grandes clubes a preparação dos jogadores inclui várias espécies de treinos e a concentração, ponto culminante do processo e essencial para a compreensão do próprio futebol. A concentração resume-se (e quanto a este ponto houve absoluta concordância entre os entrevistados) no afastamento dos jogadores dos perigos e das tentações da vida cotidiana. Vejamos o que dizem algumas entrevistas: "concentração é uma forma que o clube tem de proteger o seu time contra toda e qualquer forma de infortúnio, porque ninguém está livre de ser atropelado (...) na concentração o jogador é observado, é controlado, tem

uma assistência plena, total (...) e já ele solto, em casa, ele talvez cometa alguns excessos...; a concentração é importante para a partida porque se todo mundo se reunisse só na hora da partida, podia chegar um cara bêbado(...) muitas coisas podiam acontecer (...) e depois: birita, mulher...; a concentração visa não só o lado psicológico, os jogadores se socializarem com os outros, conversarem, mas visa mais é, realmente, a poupar energia para o jogo. Uma alimentação orientada, um repouso quase que obrigatório...".

Esse afastamento submete os jogadores a um repouso obrigatório, dá-lhes proteção ou impõe-lhes vigilância médica e moral. São momentaneamente rompidos os laços que os ligam à sociedade: os vínculos familiares, de amizade, com o trabalho (treinamentos). A própria ênfase (implícita) na interdição de relações sexuais denuncia o movimento de disjunção operado, pois a relação sexual pode ser considerada o símbolo máximo da conjunção. A intenção explícita é seqüestrá-los da órbita da vida urbana, da vida em que "muitas coisas podem acontecer", e subordiná-los a um novo regime, onde a vida social é como que suspensa, e que dilui suas marcas sociais, desnudando-os de seus uniformes cotidianos ao inflingir-lhes, por exemplo, no caso do Fluminense, o uso de macacão. Por uniformes entendo o vestuário reconhecido e codificado socialmente, que associa o portador a uma função definida nas relações de trabalho, a um lugar determinado na estrutura social (Da Matta, Roberto, 1973:121-168), definida como sistema de posições hierarquizadas. O macacão, esse novo uniforme, apaga as "tatuagens" cotidianas sobre o corpo e inscreve-o em uma nova ordem, ao desenhar em sua superfície traços de igualdade, fraternidade e respeito, lançando-o numa rede de relações específica com os companheiros de profissão e com os superiores: "o Fluminense adota o uso de macacão na concentração porque é muito confortável para o jogador: você não tem necessidade de ficar de roupa, de terno. Ele se sente bem, se sente à vontade e fica caracterizada uma equipe ali dentro, todos se vestem da mesma maneira". Quanto às relações entre jogadores e comissão técnica na concentração: "os jogadores

procuram se isolar (...), porque eles têm o grupo deles (...), eles procuram se afastar para se agregarem naquilo que eles gostam de fazer". No Fluminense, não especificamente na concentração, mas de um modo geral, exige-se dos jogadores "o cumprimento das ordens determinadas", e tudo se passa num clima "de cordialidade, de respeito (...)". "Em relação aos companheiros, a coisa se processa num nível não tão elevado quanto em relação à comissão técnica, porque aí já estão no mesmo nível". Liberdade e igualdade na relação com os outros jogadores, evitação, obediência e respeito em relação aos homens da comissão técnica, isto é, aos superiores: eis as normas básicas de comportamento.

Parecem cumpridas as exigências formais caracterizadoras das duas primeiras fases de um rito de passagem: separação e liminaridade (cf. van Genep, Arnold, 1969). Os jogadores são retirados da vida social, homogeneizados e mantidos à margem, num palacete distante (Paineiras, no caso do Fluminense), afastados como os neófitos das sociedades ditas primitivas, regidos por normas peculiares de conduta.

O clima fraternal da concentração deve se estender até o vestiário: lá "a gente evita discussão...". Processa-se uma nova uniformização: os jogadores vestem o uniforme do clube, que, ao contrário dos uniformes mais comuns da vida cotidiana, não permitem variações, pois remetem a diferença de função a uma escala numérica limitada, a qual, por natureza, antes de distinguir, homogeneiza. Mais do que apontam ligações dos jogadores a determinadas funções, associa-os entre si, e as missões específicas passam a ter um valor de relação, uma vez que o *três* só tem sentido relacionado a *dois* e *quatro*, etc.

Frequentar o subterrâneo (os vestiários) — é importante lembrar que considero apenas o Maracanã em minha análise —, subir por um túnel e emergir de face voltada para o leste, formam uma série de situações curiosamente semelhantes — e sublinho o curiosamente porque o sentido da comparação não tem a pretensão de anular distâncias culturais, mas indicar um dado interessante que poderia

merecer investigação profunda — a rituais ndembos (Turner, Victor W., 1974), cuja significação geral é, no contexto africano, renascimento. No Maracanã o processo de reclusão e liminaridade é rompido ou momentaneamente suspenso pela assinatura da súmula (duplicação do batismo) e pela entrada em campo, acompanhada de cantos e gritos da torcida, saudações e aspersão de pó e papel picado. O isolamento dos jogadores é anulado pelo contato direto e, inclusive, no caso de haver a execução de hinos e o hasteamento de bandeiras, reafirma-se, de modo mais radical, a reintegração social, pois estas cerimônias são verdadeiros exercícios de coesão social. Entoar hinos cultuando uma bandeira ou agrupar-se em formação rígida são esforços de submissão a ordens culturais unificadoras. O paradigma desse tipo de comportamento talvez seja a penitência, conjunto de orações recomendadas pelo sacerdote, cuja declamação teria o efeito de purificar o espírito maculado pela falta. O pecado é a transgressão às normas religiosas, o ensaio de recusa à integração comunitária, e a penitência seria, então, a proclamação de permanência ou reinscrição na comunidade religiosa, já que pronunciar uma oração é repetir não apenas uma sintaxe, princípio de organização de elementos significáveis orquestrador do sentido, mas um léxico, é subordinar-se inteiramente a uma ordem determinada. Quando, em homenagem póstuma, se “respeita um minuto de silêncio”, também a coesão é produzida: os torcedores se põem de pé, em silêncio, identificando-se com os jogadores, que normalmente não devem sentar ou falar, e estes últimos ficam imóveis, postura semelhante à da platéia, que não se movimenta (pelo menos horizontalmente) durante a partida. Todos se aproximam na posição e no silêncio.

Por tudo isso seria pertinente compreender a trajetória vertical voltada para o leste, aspergida e festejada, como um renascimento e uma reagregação social, terceira e conclusiva etapa dos ritos de passagem. Reagregação, entretanto, fugaz: o início do jogo instaura a fundação de um novo estágio liminar. O campo de jogo é definido por quatro linhas fixas e qualquer contato dos jogadores com o exterior, com o extra-campo é interdito: é proibida a

comunicação de qualquer mensagem do técnico ou de quem quer que seja aos 22 componentes dos dois times; é vetado aos atletas o trânsito que implique transposição de uma das quatro fronteiras, sem prévia autorização do juiz, o que, no nível prático, justifica a presença dos gandulas, seis crianças encarregadas de restituir ao campo as bolas que atravessam alguma das 4 linhas. Estas crianças são uniformizadas (seus uniformes são diferentes daqueles dos dois times e do trio de arbitragem) e, portanto, unificadas e associadas à sua função, que é a de mediatizar o contato do jogador com o extra-campo. E ninguém melhor que crianças para servir de mediador entre domínios, pois crianças são seres não completamente socializados, isto é, não totalmente submetidas à formação cultural à qual se lhes impõem subordinação, e, por isso, mais permeáveis à relação com universos culturais distintos. As 4 linhas criam o campo de jogo e produzem um domínio de inteligibilidade próprio, distinguindo o interior, onde tudo tem sentido, todos os gestos e todos os espaços são plenos de significação, do exterior, caos e silêncio, do ponto de vista do código do jogo. O tempo de jogo também é um tempo especial. A ligação com a torcida é, pelas mesmas razões (interdições de contato), bloqueada: “Quando entra, a gente ainda lembra, ôiha, mas quando começa a partida a gente esquece, escuta só os barulhos, tem vezes que nem escuta, nem vê nada fora do jogo”.

A comunicação visual e sonora impedida, o contato direto e o livre trânsito vetados, a necessidade da mediação operada pela equipe de crianças, todos esses fatos significativos convergentes demonstram a liminaridade do estado em que se mantém os jogadores durante a partida. Temos, portanto, um rito de passagem encaixado, engavetado em outro, e o desfecho derradeiro com a reagregação final parece que apenas se efetivará na saída do estádio ou, às vezes, se os jogadores retornam diretamente à concentração, somente no dia seguinte, com o abandono da concentração e a volta à família, ao trabalho, à vida cotidiana. Exemplar, igualmente, do início do processo de reagregação é a troca de camisas realizada no final de certos jogos. Esta cerimônia começa a trocar os papéis e mistu-

rar os lugares representados pelas camisas e pelos números. Ela desencadeia a "desuniformação", marca o fim da liminaridade, abrindo as fronteiras do campo e do vestiário aos repórteres e curiosos. O banho prepara os jogadores para a situação pós-liminar, para a "reuniformização" agregadora. Quando o fim do jogo suscita comemoração intensa, geralmente em razão de conquista de um campeonato, gera-se um verdadeiro carnaval: integração total, desmarcação das posições sociais hierarquizadas e vivência de uma comunhão "ideal", com a participação, inclusive, dos torcedores: "ficava matutando sobre os contrastes gritantes dos dias das grandes vitórias, quando a sede ficava cheia e entrava qualquer um, com os do dia a dia, de restrições e de *não pode*. Lembrava, também, que aquele diretor que falava contra o ingresso de negros no clube muitas vezes entrava no campo depois da grande vitória e abraçava-se a todo o time, brancos ou pretos, que tinham terminado o jogo suarentos e fedidos". (Saldanha, João, 1963).

Quanto ao teatro, um processo semelhante ocorre. Há, basicamente, segundo as entrevistas, três concepções e métodos de preparação do ator e do espetáculo. Deter-me-ei, inicialmente, nas duas estratégias mais modernas: a primeira consiste na suposição de que o elenco deve viver unido, em "comunidade", abandonando os "grilhões" da sociedade e integrando-se à ordem "aberta" do grupo, para que seja possível, graças à coesão, a criação realmente coletiva do espetáculo, e para que esta criação seja radicalmente "livre", refletindo a "verdade interior" dos atores. Geralmente esses grupos se isolam mesmo fisicamente, sustentam-se através de uma "economia de subsistência" precária, e erigem como norma a comunhão fraternal dos bens comuns: "Antoine (...) criou na França o teatro que buscava uma verdade total, um teatro absolutamente naturalista, e ele foi uma dessas experiências mais conhecidas de, justamente, sair, se afastar com o grupo dele para uma fazendola, um sítio, para trabalhar (...) essa experiência tem sido tentada também em outros lugares, muitas vezes não saindo, mas o Living (Living Theatre), por exemplo, foi um grupo que buscou sempre uma tentativa

de vida em comunidade, para estarem ali sempre muito unidos nos mesmos ideais; nas mesmas referências que eles poderiam ter".

Há uma variante do projeto acima descrito: trata-se do privilégio à convivência em detrimento da co-habitação, ou seja, os princípios são os mesmos, apenas é evitado o corte total com a sociedade, mesmo porque isso é utópico: "O pessoal do Grotowski também, na época áurea, quer dizer, eles não moravam juntos, mas eles tinham uma convivência diária intensiva, eles entravam no teatro às 8 da manhã e só saíam no final do espetáculo".

A segunda estratégia parte de uma outra preocupação: recusando as propostas clássicas, afirma que o ator não pode esquecer seus problemas e sua vida para interpretar o personagem. Contudo, entre teatro e vida cotidiana não se promove um intercâmbio irrestrito. Postula-se uma descontinuidade essencial ao se empreender o despojamento dos objetos que povoam a vida social. Nega-se o emprego de materiais de cena, figurinos e cenários. Os corpos nus (tanto quanto possível) tornam-se templo da "verdade". As palavras, sons socialmente codificados, e os gestos significativos, movimentos socialmente codificados, são repelidos em nome de uma "escrita automática" do corpo e da voz, em "liberdade": "eles acham que o ator é alguém que necessariamente não se transforma num personagem. Fazendo o personagem ele é a mesma pessoa que é em seu dia a dia (...) só que radicalizam por outros lados. Por exemplo, na recusa de usar cenários e figurinos. Eles querem se despojar das roupas, dos objetos e fazer do nada, palmo a palmo, seu novo teatro".

Há uma terceira estratégia, esta amplamente difundida e enraizada em uma vasta tradição teatral, que preconiza a divisão do ator em: pessoa, membro de uma sociedade, imerso num complexo de alianças, e personagem, membro de uma sociedade fictícia ou, pelo menos, de uma outra sociedade, envolto em uma rede de relações próprias, interagindo em uma outra realidade. Dentro do teatro, em um espetáculo, o ator deve ser capaz de anular-se como pessoa, esquecer seu passado, seus problemas, e buscar a "verdade" do personagem, para lançar-se integralmente em

sua construção. Segundo esta estratégia, o ator não precisa romper laços sociais ou marginalizar-se fisicamente da sociedade, mas quando entrar no teatro, inevitavelmente terá de deixar sua face social lá fora e vestir as máscaras exigidas: “eu não acho que seja possível se desligar de sua vida (...) você deve é se afastar das mesquinhas do dia a dia (...). É claro que o pessoal da escola mais antiga dava mais peso ao processo, eu diria mesmo, de se apagar, ou de apagar a sua vida, para aí descobrir o personagem”. “O ator tem que (...) esquecer todas as funções de fora do teatro e viver, ser aquele personagem. Tem que se modificar totalmente e ser aquele que ele vai representar na peça (...). A partir daquele momento em que ele vai entrar em cena, ele se separa da realidade dele e pensa como o personagem que ele vai ser”.

As três fórmulas de treinamento do ator e de elaboração de um espetáculo teatral geram teorias divergentes e comportamentos diferentes, mas são concêntricas, no sentido de que todas pressupõem um elemento invariante: a ruptura com a vida social cotidiana e a instauração de um estado liminar. No primeiro caso e em sua variante dois momentos aparecem claramente: afastamento espacial completo ou temporário e liminaridade, através de uma verdadeira endogamia artificial. No segundo, espera-se do ator a diluição das marcas sociais sobre os corpos, através do abandono do vestuário, e recomenda-se a não utilização de objetos produzidos pela sociedade e reconhecíveis culturalmente. O repúdio ao emprego de formas codificadas é traço ainda mais sintomático do afastamento e da liminaridade engendrada, pois código é, por definição, social: é o jogo de regras partilhadas socialmente que possibilita a troca simbólica. No terceiro caso descrito a necessidade de fugir das “mesquinhas” do cotidiano etc... anuncia o mesmo processo. Segundo os três modos de fazer teatro, fraternidade e igualdade parecem formar o modelo ideal da relação entre os atores, se bem que as tendências mais modernas, criticando o “estrelismo” do teatro tradicional, é que enfatizem a urgência da efetivação desse modelo. O uso generalizado de malhas nos ensaios tem, certamente, a mesma função e o mesmo sentido do uso de macacões na con-

centração: igualar os elementos do grupo, distinguir o grupo dos outros grupos que compõem a sociedade e diferenciar o personagem (ou o jogador) da pessoa, ocupante de um lugar na estrutura social. Prescrições e interdições alimentares (não sexuais) e comportamentais impõem abstinências e repousos — analisáveis como verdadeiros ritos negativos — também aos atores, como acontece aos jogadores: “não se deve beber gelado (...) é importante o repouso”...

Enfim, o ensaio ou a encenação de um espetáculo coloca o ator em um estado liminar e supõe um movimento anterior de afastamento social e um movimento posterior de reagregação, quando o pano e as máscaras caem. Vale notar que no universo do futebol os jogadores põem-se lado a lado e inclinam-se para receber aplausos antes do início da partida, enquanto no universo teatral os aplausos e a formação característica do agradecimento vêm depois do espetáculo e é praticamente o momento limite, a fronteira entre a liminaridade e a reintegração.

#### A TORCIDA E OS ESPECTADORES

O Maracanã fica na zona norte da cidade, mas sua porta principal está situada do lado oposto à estrada de ferro, por onde chegam os torcedores advindos dos subúrbios. A arquitetura do estádio divide o público em quatro compartimentos estanques: geral, cadeiras, arquibancada e tribuna de honra. Na geral, os torcedores, em troca do ingresso mais barato, expõem-se ao sol e à chuva e, além de estarem mais próximos fisicamente dos jogadores que os demais (a geral margeia o campo e mantém o público mais ou menos no nível do gramado), identificam-se com os jogadores pelo fato de permanecerem em pé durante todo o transcurso do jogo. Acima da geral estão as cadeiras comuns, especiais e os camarotes. É a região mais confortável e cara. Sobre as cadeiras estão as arquibancadas, parte do Maracanã que pode conter o maior número de pessoas (cerca de 80 mil). Ali o público não é obrigado a ficar em pé, como acontece com os frequentadores da geral (faixa

mais pobre da assistência), nem dispõe de um espaço delimitado e particular para sentar (o que ocorre nas cadeiras): o espaço por onde se caminha é onde se senta, e um breve descuido pode significar perda legítima do lugar. É onde estão as "torcidas organizadas", ou ainda, é onde o público se define como torcedor deste ou daquele clube. A arquibancada é dividida pela tribuna de honra. Há um quadrilátero especial para as autoridades superiores. Na parte inferior da tribuna de honra situam-se as cabines de rádio. As torcidas organizadas dos dois times que disputam a partida colocam-se à direita e à esquerda da tribuna, região "neutra", "superior" à oposição entre as torcidas, cuja função simbólica parece ser neutralizar a diferença, a hostilidade, e servir de instância mediadora, em nome de uma representatividade pública homogeneizadora. O estado brasileiro expressa a unidade nacional que transcende e harmoniza contradições: eis a ideologia veiculada. As rádios aspiram a uma eficácia similar: desejam fazer crer que suas transmissões são espelhos translúcidos do fenômeno descrito e que os locutores são entidades produtoras de discursos neutros e pretensamente fiéis aos fatos: "você vê o jogo ouvindo a Rádio Globo". Tentam, portanto, oferecer a sua versão como verdadeira, buscando reduzir a pluralidade das percepções do jogo à sua visão onipotente. E, através dos "comentários", procuram conjurar o acaso, domesticar o arbitrário próprio aos jogos, impondo a *posteriori* um princípio de casualidade "natural", submetendo os fatos heteróclitos à ordem tautológica (no caso) da determinação e da necessidade.

Os termos também sublinham a hierarquia: geral, para "todos"; especial, para os que "podem"; honra, para os que "merecem". A geral é de todos e de tudo, é o resto, o que não "coube" nos outros setores, é o lixo: e, realmente, até sacos de urina são lançados sobre a geral. Daí talvez a associação entre Flamengo e urubu: a maior parte da torcida do Flamengo parece — pelo menos é este o mito — ser constituída pelas camadas mais pobres; urubu é negro e come detritos, vive e se alimenta no lixo, no que a sociedade expulsou de seus limites.

A ordem subterrânea duplica a ordem do "alto" com uma pequena transformação: o vestiário do trio de arbitragem fica do lado apostado à tribuna, o que aponta para a descontinuidade entre os domínios de exercício da autoridade, isto é, o jogo e a sociedade civil, respectivamente. Os outros elementos não variam: os vestiários dos times situam-se sob o espaço reservado às torcidas organizadas nas arquibancadas, e entre os dois vestiários há um terceiro, justamente sob a tribuna e as cabines, desempenhando a mesma espécie de papel: é onde ficam os gandulas (mediadores) e é por onde os times saem quando, homenageando-se mutuamente, isto é, rompendo os laços de concorrência e hostilidade, resolvem entrar em campo juntos, lado a lado (quase sempre ocorre em jogos internacionais). O fato de os "juizes" serem três reproduz o esquema triádico geral: há uma entidade neutra e todo-poderosa e dois bandeirinhas, personagens ligados às torcidas e aos times, pois cada um é responsável pela vigilância do campo de um time.

Para entender a relação entre as torcidas é preciso compreender a noção de respeito territorial\*: "As torcidas são separadas para não ter briga (...) o meio, onde as torcidas estão misturadas (lado oposto à tribuna), ali é mais difícil de ter briga. Ali não há tanta rivalidade. Há um respeito pelo local, pelo lugar fixo de cada torcida (...). O meio não é de ninguém, seria a parte neutra. Por isso na arquibancada se briga mais do que na geral, porque na geral não tem lugar fixo". O que desencadeia violência, portanto, não é o contato com o torcedor do outro time, que tem seu direito de torcer livremente, mas sim o desrespeito ao domínio territorial pré-estabelecido e reconhecido por todos. No jogo as noções de espaço, de domínio territorial, conquista de terreno, etc... são também importantes. Cada time é "dono" de cada metade do campo, durante metade do jogo. Cabe-lhe avançar, preencher os vazios, ocupar os espaços, atacar, atirar, invadir os "últimos redutos" do adversário e fazer cair sua "cidadela". O campo de

\* (Cf. Viveiros de Castro, E. — 1974)

jogo é reproduzido 4 vezes em escala reduzida decrescente e valor condensado crescente, formando a "metade do campo" ou campo de um time, a grande e a pequena área, e o gol (cidadela), quadrilátero projetado verticalmente. O dualismo retangular coexiste com o dualismo circular: o Maracanã é circular, a platéia é disposta em círculo, o gramado é circular, um grande círculo bipartido circunda o *ponto* central do campo e do estádio, onde é colocada a bola no início do jogo e para onde o juiz aponta ao encerrar a partida: origem e fim. A bola é redonda mas não é bipartida, limite do dualismo, contradição que possibilita a assimetria, sustentáculo lógico e funcional do jogo. Uma tríade, portanto, é que preside à situação: assimetria entre contrários iguais (times), em função de um terceiro elemento (bola); assimetria representada pelo poder superior das autoridades (ou do juiz) ordenando o contato entre as duas torcidas (ou entre os dois times). Voltando ao jogo: se o avanço bélico não é detido mas fracassa, com um chute que nem ameaça a cidadela em defesa, os locutores costumam dizer: fulano chutou lá em... (e citam a rua onde fica a sede do clube de fulano). Quer dizer, o ataque falido implica retorno espacial à origem — presume-se que o trajeto do time tenha sido da sede do clube ao estádio e de seu campo à área adversária —, enquanto a vitória é associada ao avanço e à conquista territorial. Além da noção de controle territorial, parece haver um conceito implícito complementar de hospitalidade. Quando o atacante sofre alguma violência dentro da área do time contrário, o juiz deve puni-la com "penalty", a mais perigosa das punições, talvez porque se a grande área aguça a idéia de posse territorial, sublinha, igualmente, a noção de hospitalidade, e a quebra das regras nesta região significaria transgressão mais grave.

Se no teatro é o ator quem diz o palavrão "fria e calculadamente", causando mal estar, no Maracanã é o público que "xinga no calor, na emoção": "o xingamento é mais do que normal. O cara que vai ao Maracanã bota tudo prá fora. O que torce mesmo é como se fizesse parte do jogo". Portanto, o torcedor se vê participando de algum modo do jogo e se sente com liberdade para expressar-se

ativamente. No teatro o espectador (segundo as entrevistas) deseja manter-se passivo e sente-se mal se for "chamado a intervir", mesmo indiretamente, no espetáculo.

A divisão espacial e sua destinação a grupos sociais específicos são notórias e evidentes nos teatros mais antigos, mas tendem a se dissolver nos mais modernos, que passaram a cobrar apenas dois tipos de ingresso (estudantes ou não) e acabaram com o uso de cadeiras numeradas. Com exceção de alguns poucos, os teatros não constroem mais setores especiais luxuosos e outros ditos populares. A estreita camada que vai ao futebol e pode/deseja ir ao teatro não se dirige aos dois espetáculos com a mesma postura: as roupas "próprias" são diferentes, o público do teatro é "mais seletivo"; "ao futebol a gente vai mais à vontade, sem se preocupar com a apresentação". O teatro é tido como um "lazer cultural" (J.B. 4/7/75. Cad. B), o futebol é uma festa: na comemoração do gol as diferenças são "esquecidas" e os ocupantes de posições contraditórias hierarquicamente na estrutura social abraçam-se, sem se preocuparem com suas faces ou máscaras sociais. É claro que isso só sucede na arquibancada, pois nas cadeiras só estão os integrantes de grupos sociais privilegiados e na geral apenas se encontram os menos poderosos. Os operários e os sub-empregados não podem ir à arquibancada (custa Cr\$ 40,00 o ingresso), e tampouco proprietários dos meios de produção trocariam as cadeiras pelo cimento duro e sujo. Conseqüentemente, as contradições "esquecidas" são as menos radicais. Trata-se, então, de várias festas diferenciadas.

Os espectadores de teatro são submetidos a um movimento de afastamento da sociedade e anulação das marcas sociais, semelhante (apesar de minimizado) ao processo de preparação do ator e realização do espetáculo. Inicialmente são comprimidos e isolados numa sala de espera que oferece condições especiais e diferentes do ambiente exterior: "enquanto você aguarda o espetáculo você passa momentos agradáveis, primeiro porque o ambiente é todo refrigerado, muito bem ornamentado, então você fica ali distraído e enlevado até a hora de você entrar". Ou: "Paguei



a entrada, fiquei aguardando num compartimento escuro, sombrio (...), esfumaçado (...) o ar ultra-poluído, fumaça, parecia até o *fog* londrino. Depois de muito esperar naquela sensação de estar preso numa sauna escura ...” Posteriormente a platéia alcança uma espécie de êxtase liminar: “O espectador quer ficar ali incógnito, alheio, ignorado por todos”. “Muitas vezes no decorrer da peça você fica sem posição...” Este “sem posição”, embora empregado em outro sentido, não deixa de se adequar perfeitamente ao quadro “sintomatológico” da liminaridade. Todos se tornam iguais na comunhão do anonimato e do alheamento, perdendo suas posições sociais. Somente quando as luzes se acendem, o pano desce e os espectadores saem do teatro é que se opera a reagregação. Sem dúvida este “rito de passagem” não se define tão rigorosamente quanto os outros descritos, mas nem por isso deixa de despertar interesse.

A questão do domínio territorial também surge no teatro: “o lugar do ator eu entendo que seja no palco”; e se ele “desce” do palco provoca sensações desagradáveis na platéia. Esta descida é considerada um desrespeito, uma invasão e uma inversão de papéis. De tal forma é rígida a relação territorial que a função de ator tende a desaparecer se não está conjugada à localização devida: “O artista (...) se despiu dessa condição quase no momento em que ele desce do palco”... Tudo faz sentido no palco, a simples presença é significativa — o ator “só fica no palco se (...) ele tem alguma função no espetáculo” —, fora é o silêncio, o anonimato, a massa contínua indiferenciada. Dois grupos convivem, portanto, em estado liminar, o que é até certo ponto (e só até certo ponto) semelhante ao que ocorre dentro das quatro linhas que definem o campo de futebol. Talvez a analogia explique uma crença muito antiga no teatro, segundo a qual para a peça ter sucesso é preciso colocar quatro rosas da mesma cor, uma em cada esquina que cerca o teatro, justamente como as quatro bandeiras amarelas que pontuam os encontros das quatro linhas no futebol. A delimitação de espaços parece ser uma estratégia fundamental no teatro e no futebol.

## AS DUAS FACES DA MÁSCARA

Segundo os entrevistados, o jogador mascarado é aquele “que faz muita coisa que não serve para o próprio futebol, muita coisa para a platéia (...) que não joga para o time”, que “não tem espírito de coletividade (...) e quer (...) brilhar sozinho para o público. Ele se preocupa em ser mais um artista do que em jogar. A máscara é uma coisa individual, que tira o conjunto, que não tem a ver com o conjunto do time, é uma coisa de cada jogador em si (...) em relação à platéia”. O mascarado é aquele que faz “coisas que não são condizentes com a profissão”. Ele “fica furioso, gesticula”, “a gente vê até pelo jeito dele: mãos nas cadeiras”. A relação jogador mascarado-artista foi insinuada por um entrevistado. Afinal, não é à toa que máscara e representação se confundem, e que os símbolos do teatro sejam máscaras. Se o jogador mascarado é individualista, procura brilhar para a platéia, sente fortes emoções e as expressa, mesmo indiretamente, para o público, ou põe as mãos nas cadeiras, ele realmente pode ser comparado ao artista-ator, pelo menos à visão que os entrevistados têm do ator: “o ator é desinibido, descontraído e afeito ao público”. É preciso observar que, sempre segundo os entrevistados, o futebol supõe harmonia e conjunto, supõe que a relação principal seja jogador-jogador e não jogador-platéia, que o jogador não externe suas emoções a não ser nos momentos socialmente prescritos, e ainda que evite movimentos e posturas desfuncionais (quanto ao jogo). Por outro lado, o teatro incluiria a livre transmissão de sentimentos, privilegiaria a relação ator-público em detrimento da relação ator-ator, e permitiria posturas arbitrarias. Um verso de famosa canção popular — “Bota as mãos nas cadeiras, menina, faz favor de mexer” — associa mãos na cintura e dança, atividade codificada socialmente como “artística”. O mascarado é, portanto, artista-dançarino. Se “olé” é “máscara do time todo” e significa uma superioridade flagrante no jogo, “olé” é o mesmo que “baile”, “show”, domínio absoluto. Que “baile” é este, então, que “show” é este, senão o dos bailarinos-mascarados? Há, contudo, um paradoxo: quando pedi que alguns entrevistados

comparassem o futebol brasileiro ao europeu, o primeiro foi enaltecido em função de suas características artísticas, individualistas: "O futebol (brasileiro) chega quase a ser encarado como arte, e lá na Europa (...) é muito mecanizado". "O futebol europeu (...) não (tem) a qualificação técnica, o malabarismo do nosso jogador (...) eles são duros de cintura. Não têm aquele requebro que tem o jogador brasileiro". Tudo ocorre como se houvesse uma inversão: no interior do futebol brasileiro o bailarino e o mascarado tendem a se confundir, mas na relação internacional o aspecto artístico é valorizado. Um jogador que entrevistamos definiu o futebol brasileiro como "futebol de samba". A resposta talvez esteja nos limites de variabilidade da noção valorizada de malandro (Da Matta, R., 1973:121-168).

O jogador brasileiro é artista, é malandro, é o bom, em oposição ao "carregador de piano", ao jogador trabalhador, tido como mediocre necessário. Se, entretanto, o artista quer ser estrela, vedete, deixa de ser malandro para se tornar palhaço e mascarado, e sua própria vida pessoal é contaminada por essa *má postura*. Seria interessante analisar a regeneração do "mascarado" Paulo Cesar, graças ao casamento, e a degradação de Regina Duarte, que, de "namoradinha do Brasil" em telenovelas, passou a fazer o papel de uma prostituta, no teatro, e vem sendo foco de decepções (*vide* Revista Mais nº 23).

### O GOLEIRO, O JUIZ, O ATOR

Para sociedades ditas primitivas a gemelaridade é problemática, pois quando a mulher engravida a comunidade reserva um lugar para a criança e, no entanto, é surpreendida pela geração de dois seres que deverão ocupar a mesma posição nas relações de parentesco e nas relações sociais em geral. A situação é contraditória. Nossa sociedade talvez tenha um problema idêntico mas inverso com os atores: há dois lugares, duas faces sociais, duas máscaras (o personagem e a pessoa propriamente dita) e apenas um indivíduo. Diante do espelho, preparando-se para o espetáculo,

há uma divisão, uma bipartição. Esta ambigüidade fundamental não é facilmente absorvida pela cultura, e o ator passa a ser associado a outras posições ambíguas, com a homossexualidade. O goleiro também é uma função ambígua: ele "é um dos onze" mas é diferente dos outros jogadores, não corre como os outros, é o único que joga com as mãos, tem uniforme especial, "é o único que não recebe instrução de treinador", só é substituível por goleiro (há um certo intercâmbio entre os outros jogadores quanto às posições). Quando ele não tem muito trabalho diz-se que ele foi um assistente privilegiado e, efetivamente, o goleiro oscila entre as duas posições: público e jogador. Ele pisa a fronteira da liminaridade — no sentido literal e metafórico —, uma vez que fica fixo sobre uma das 4 linhas que define o campo de jogo, aproximando-se dos que estão fora, sem deixar de estar dentro: o goleiro "tem que jogar falando", instruindo defensores, identificando-se com o técnico, e costuma transgredir a lei que impede comunicação com o exterior, recebendo recados do técnico. O goleiro é considerado representante máximo da sorte ou do azar do time. E o que é o sistema da sorte e do azar senão atualização de uma ambigüidade? Vejamos: o goleiro é tido como "sortudo", não quando sua meta não é ameaçada ou quando sua atuação é brilhante, mas quando muitas bolas batem em suas traves. A trave é o limite entre o gol e o não gol. Se a bola bate na trave são atualizadas, imediatamente, duas possibilidades, e uma é negada. De acordo com a possibilidade negada o goleiro terá sorte ou azar. De qualquer modo as duas possibilidades estão presentes e a definição final do percurso da bola não oculta a ambigüidade. E para sanar a ambigüidade é que se exige do goleiro, como qualidades essenciais, "decisão" e "personalidade". Não é raro o juiz pedir ao goleiro para trocar de camisa para que não se confundam. Afinal, o juiz também é uma figura ambígua: ele é um pouco público e um pouco jogador, vê a partida e interfere no jogo, corre com os jogadores mas não joga, ao contrário, seu corpo é considerado zona neutra, o que transforma o ser onipotente num fantasma invisível ou transparente. Por tudo isso, o juiz também tem de ser "decidido". Certamente é por conta da ambigüidade que

juizes e goleiros sejam os personagens do jogo mais comumente associados à homossexualidade.

### OBSERVAÇÕES FINAIS

É interessante observar que o "roubo" no teatro e no futebol implica uma espécie de curto-circuito entre o responsável pelo "roubo" e o público, ou uma parte dele: "roubar a cena" significa atrair para si a atenção da plateia, e "roubar um lance" supõe um conluio velado entre o juiz e a torcida do time privilegiado.

O futebol é uma caixinha de surpresas, diz o ditado popular. O jogo de futebol é o espaço do acaso, do arbitrário, da improvisação e da surpresa. O espetáculo teatral é, ao contrário, todo ele programado, combinado, decorado. É o domínio da repetição. E o cômico no futebol é o pré-estabelecido — um drible que se repete de modo idêntico passa a ser engraçado —, enquanto no teatro (não considero o humor inerente à peça) é o tombo do ator, o esquecimento de um texto, o erro, a improvisação espontânea, isto é, o arbitrário, o imprevisível.

Fazer teatro, "fazer cena", "representar" são expressões que podem significar fingir, mentir, inventar. Por outro lado, "chutar" pode significar "afirmar sem conhecimento", ou seja, virtualmente mentir.

O futebol cumpre um papel singular na interação social: é o domínio da jocosidade consentida, da agressão mútua permitida.

\* \* \*

Muito deveria ainda ser dito, sobre as "peladas", os "laboratórios", os "papos" nos botecos sobre futebol e as conversas em determinados bares sobre teatro, as "biritas" e as drogas, sobre a disparidade de salários entre estrelas (craques) e os outros. Mas o fundamental é sublinhar que o futebol é um problema nacional, um conjunto extremamente importante de rituais e percepções sociais de profunda significação ideológica. O teatro, distante da grande

maioria do povo, é muito menos importante, mas tem função primordial na orientação ideológica da estratégia de vida de uma significativa faixa de jovens das camadas médias da zona sul do Rio, por exemplo. Teatro e futebol, entretanto, são muito mais que isso, ou seja: caso se ampliasse o espectro destas observações comparativas e avaliações analíticas, buscando abranger outros domínios de experiência social, direta ou indiretamente ligados à preparação e realização de espetáculos de futebol e teatro, o conhecimento do sistema simbólico reconstituído seria enriquecido e provavelmente contribuiria para a compreensão de certas práticas, percepções e relações acionadas por diversos grupos de nossa sociedade. Comportamentos, definições, construções de identidade de grupo e relações sociais de importância para o estudo de manifestações ideológicas e seus desdobramentos ou implicações políticas. Só uma pesquisa mais ambiciosa poderia completar as inevitáveis lacunas deste trabalho.

JULHO, 1975

## BIBLIOGRAFIA

- Da Matta, Roberto, 1973: *Ensaio de Antropologia Estrutural*, Ed. Vozes.
- Saldanha, João, 1963: *Os subterrâneos do Futebol*, Ed. Tempo Brasileiro.
- Turner, Victor W., 1974: *O Processo Ritual*, Ed. Vozes.
- Van Gennep, Arnold, 1969: *Les Rites de Passage*, Ed. Mouton.
- Viveiros de Castro, Eduardo, 1974: *O Devido Respeito*, PPGAS, Museu Nacional, UFRJ.

## NÚMEROS ANTERIORES:

- BOLETIM Nº 26, Abril de 1978 — “*Alguns Aspectos do Pensamento Yawalapiti (Alto Xingu): Classificações e Transformações*”  
E. B. Viveiros de Castro
- BOLETIM Nº 27, Maio de 1978 — “*O Ofício de Etnólogo, ou Como Ter Anthropological Blues*”  
Roberto Da Matta
- BOLETIM Nº 28, Junho de 1978 — “*Acusações: Projeto Familiar e Comportamento Desviante*”  
Gilberto Velho
- BOLETIM Nº 29, Setembro de 1978 — “*Populações Meridionais do Brasil — Ponto de Partida para uma Leitura de Oliveira Viana*”  
L. de Castro Faria
- BOLETIM Nº 30, Dezembro de 1978 — “*A Morte do Caboclo: um exercício sobre sistemas classificatórios*”  
Lygia Sigaud
- BOLETIM Nº 31, Janeiro de 1979 — “*Projeto, Emoção e Orientação em Sociedades Complexas*”  
Gilberto Velho
- BOLETIM Nº 32, Maio de 1979 — “*A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas*” (Coletânea de trabalhos apresentados no Simpósio “A Pesquisa Etnológica no Brasil”)  
Anthony Seeger, E. B. Viveiros de Castro, Maria Manuela Carneiro da Cunha, Renate Brigitte Viertler, Roberto Da Matta