

## **CLUB DE CUERVOS: ORGULHO, PRECONCEITO, PODER E FAMA NO FUTEBOL**

Leda Maria da Costa<sup>1</sup>

Carlos Guilherme Vogel<sup>2</sup>

**Resumo:** Sucesso de público no século XIX com os folhetins, as ficções seriadas, no século XXI, se encontram em um fértil momento, tanto no que se refere à popularidade alcançada quanto à qualidade técnica e estética. Das páginas de jornal, a ficção seriada passou a ser acessada de diversos veículos como a televisão, o computador e o celular, espalhando-se por públicos massivos. Assume papel relevante, plataformas como a Netflix que de distribuidora de DVDs em domicílio se transformou em uma produtora de exitosos seriados originais como *Orange is the New Black* e *House of Cards*. Merece destaque a comédia dramática *Club de Cuervos* que é a primeira produção inteiramente latino-americana da Netflix. A história tem o futebol como temática central, o que aponta para a importância desse esporte como parte da estratégia de captação de audiência em territórios de língua espanhola. *Club de Cuervos* é uma produção que se destaca por ter o futebol não como um simples apêndice, mas como elemento articulador de uma narrativa que se debruça sobre aspectos importantes da sociedade contemporânea como o machismo, a homofobia e a disputa por poder e fama.

**Palavras-chave:** Club de Cuervos, Futebol, Seriado de TV.

### ***Club de Cuervos. Pride, prejudice, power and fame in football***

**Abstract:** Serial fictions became the blockbuster of the nineteenth century with the soap operas. In the twenty-first century are in a fruitful moment both in relation to the popularity achieved due to the technical and the aesthetic quality. Originally from the newspaper pages, serial fictions became accessible by different means such as from televisions, computers and mobile phones, transmitted to mass audiences. Platforms like Netflix, which started business as a home DVD distributor, turned into the producer of successful original serial fictions featuring *Orange is the New Black* and *House of Cards*. It is worth highlighting the dramatic comedy *Club Cuervos* which is Netflix's first production entirely Latin American. Football is its central theme, which stresses the importance of sport as part of strategy of captioning audience in Spanish speaking territories. *Cuervos Club* is a production that stands out for having football not as a mere supplement, but as articulator element of a narrative that focuses on important aspects of contemporary society as male-chauvinism, homophobia and quarrel for power and fame.

**KeyWords:** Club de Cuervos. Football, TV Series.

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada. Professora visitante da Faculdade de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisadora do LEME – Laboratório de Estudos em Mídia e Esporte – PPGCOM – UERJ.

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Roteirista, produtor e diretor cinematográfico, destacando-se as seguintes produções: *Copinha, um sentimento* (Documentário, 2015), *The Player* (curta-ficção, 2015); *Soccer Boys* (Documentário, 2018).

## Ficções seriadas. Do folhetim a Netflix

Os folhetins do século XIX foram exitosos exemplos de ficção seriada que deixaram herdeiros para além da literatura<sup>3</sup>. Na grande tela, ao longo dos anos de 1910, os *nickelodeons* – salas de cinema popular – costumavam exibir filmes seriados como foi o caso de *Fantômas* (1913), de Louis Feuillade e *The Perils of Pauline* (1914), de Louis Gasnier, produções baseadas nos folhetins jornalísticos (MACHADO, 2000). Os filmes seriados eram “concebidos em escala industrial, rodados simultaneamente com a exibição das partes anteriores e capazes de absorver as circunstâncias da produção” (MACHADO, 2000, p.87). Com as novas descobertas tecnológicas, as narrativas seriadas foram encontrando outros meios de produção e propagação, como foi o caso do rádio. Com o advento da radiodifusão, na década de 1920, e a invenção do primeiro transmissor de recepção doméstica pela empresa americana Westinghouse, tornou-se possível a elaboração de uma grade de programação voltada para o público massivo que em suas casas ouviam atentamente programas variados entre os quais a radionovela (TRINTA, 2014).

Nos Estados Unidos, as radionovelas inspiraram o surgimento das *soap operas*, produções com um formato simples baseado em dramas de curta duração, exibidos em período diurno, devido aos menores gastos comerciais (ORTIZ, 1991). Na década de 1930, anunciantes como a Procter and Gamble, Colgate-Palmolive e Lever-Brother produziram as óperas de sabão – *soap operas* – objetivando, antes de tudo, vender seus produtos vislumbrando o potencial comercial do rádio, aparelho que estava na casa de 90% das famílias americanas que moravam em centros urbanos (ORTIZ, 1991). Do rádio, a *soap opera* foi para a televisão. Na década de 1940, as emissoras interessadas em ficar menos dependentes de atrações ao vivo, passaram a investir em produções seriadas a partir de uma apresentação fragmentada na qual o enredo se desenvolve através de capítulos ou episódios (MACHADO, 2000). As *soap operas* costumavam ser longas já que eram constituídas de personagens que viviam diferentes situações, sem necessariamente estarem atrelados a uma história central que articulasse suas ações.<sup>4</sup> Nos anos de 1950, também fazia sucesso as séries de aventura como, por exemplo, a Patrulha Rodoviária que a cada episódio colocava seus heróis diante da difícil tarefa de solucionarem misteriosos crimes (BRUM, 2009). Esse tipo de produção costumava primar por deixar elementos não solucionados que visavam garantir a atenção dos telespectadores. Na mesma época, outro tipo de narrativa seriada que dominou a audiência das televisões americanas, foram os chamados *sitcons* – ou comédia de situação – como foi o caso de *I Love Lucy* produzida pela rede americana CBS.<sup>5</sup>

*I Love Lucy* revolucionou o formato desse tipo de programa, ao tentar

<sup>3</sup> Sobre folhetim ver MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>4</sup> As *soap operas* são equivalentes às telenovelas sul-americanas, mas com uma duração maior. Um exemplo é *Dallas* que exibida pela rede norte-americana CBS de 1978 a 1991.

<sup>5</sup> Tratavam-se de episódios de curta duração em que nos era apresentado o cômico cotidiano do casal Lucy e Rick Ricardo interpretados pelos atores Lucille Ball e Desi Arnaz que eram casados na vida real.

adequar o universo ficcional à vida real. Ao longo dos nove anos em que esse *sitcom* esteve no ar, a série incorporou, por exemplo, a gravidez de Lucille Ball, o que chamou a atenção do público curioso em acompanhar o período de gestação da atriz (GERBASE, 2014). Essa nova técnica permitiu que personagens deixassem de ser estáticos e passassem por transformações físicas ou mesmo comportamentais, no decorrer da realização das séries. Até os dias de hoje vemos fenômenos parecidos como ocorreu com *Friends* que teve que incorporar na trama a gravidez real da atriz Lisa Kudrow que interpretava a personagem Pheobe.<sup>6</sup>

Com a chegada dos canais a cabo, as produções seriadas ganham novo fôlego. Emissoras como a *HBO* (Home Box Office) e *Showtime* ofereceram produções próprias, com qualidade de imagem superior aos demais concorrentes e que eram capazes de atrair público interessado em séries mais complexas e com temática mais adulta. Além disso, a audiência tornou-se mais segmentada, o que também forçou as emissoras a renovarem seus modos de produção de ficção seriada. Ao investir na construção de personagens mais densos, enfatizando seus dilemas emocionais e psicológicos, as séries de TV se tornaram programas capazes de viabilizar um maior diálogo com o universo de seus espectadores, aproximando-se, nesse sentido, de um papel que durante muito tempo coube à literatura: “As séries de TV ocuparam um gigantesco buraco subjetivo deixado aberto pela ficção literária, à medida que as pessoas reduziram seu interesse pela leitura (STARLING, 2006, 39-43).

Os seriados televisivos são hoje uma complexificação do popular folhetim do século XIX, viabilizado a partir do diálogo com a literatura, cinema, HQs e outras narrativas visuais como o videogame (GERBASE, 2014). As novas tecnologias de gravação e, sobretudo, a internet têm exercido papel primordial na incrementação de técnicas narrativas, sobretudo, a partir de mudança nos hábitos dos fãs e consumidores. A cultura contemporânea aponta para uma rede comunicacional em fluxo na qual os meios e mensagens se entrecruzam (MARTIN-BARBERO, 1998, p. 64). Trata-se da composição de uma lógica em rede (CASTELS, 1999), multiconectada que por intermédio das novas mídias como o computador e o celular fizeram emergir outros modos de interação. A televisão, por sua vez, embora continue a ser o principal meio de comunicação de massa, tem cedido espaço para a atuação da internet, sobretudo, em relação ao público jovem (KELNER, 2004). No Brasil, por exemplo, um estudo realizado pelo IBOPE, em 2009, mostra que entre os consumidores jovens, quase metade deles costumam acessar a web enquanto assistem a televisão. O hábito de fazer downloads de séries também chama a atenção, mostrando que 45% do público consultado costuma baixar os seriados preferidos pela internet (2012). A prática do *binge-watching*<sup>7</sup> foi se tornando comum, associado a formação de grupos de discussão que via blog ou redes sociais passaram a oferecer outros indicativos do sucesso de um seriado que não mais a

---

<sup>6</sup> *Friends* foi um *sitcom* de grande sucesso mundial de audiência. Produzida pela rede norte-americana NBC, *Friends* é conta as aventuras de desventuras de um grupo de amigos que moram em Nova York.

<sup>7</sup> *Binge-watching* é a expressão usada para denominar a prática de assistir de uma só vez diversos episódios de um mesmo seriado.

audiência televisiva.

A partir dos anos 1980, com a ascensão dos canais de televisão por assinatura nos Estados Unidos, o poder de escolha do espectador começa a aumentar, iniciando uma transformação maior na relação de consumo de produtos audiovisuais. Por sua vez, a possibilidade de se atingir nichos específicos de público transforma, ao longo do tempo, a produção audiovisual ao redor do mundo. No Brasil, por exemplo, as telenovelas, produtos de sucesso no passado, não são mais o fenômeno de audiência de outros tempos. Os típicos seriados estadunidenses, que fizeram sucesso ao redor do mundo, também não são mais os mesmos. Com o passar dos anos, acompanhando essa evolução, outros tipos de narrativas ganham espaço.

A televisão precisa se voltar para outros formatos e outras mídias. O diálogo com o cinema seja, talvez, o mais profundo e mais evidente. A internet adiciona novas possibilidades ao espectador e as plataformas que disponibilizam produtos audiovisuais na rede mundial de computadores começam a disputar espaço com os canais de televisão abertos e fechados. A narrativa seriada ganha novas dimensões, se inclina para outras mídias e proporciona ao espectador novas experiências.

A complexidade das narrativas seriadas contemporâneas vem sendo objeto de estudos principalmente nos Estados Unidos onde, ao que tudo indica, esse modelo de *storytelling* para televisão surgiu. Não é tarefa simples definir um marco no surgimento de um novo modelo ou formato narrativo, pois estes são consequências de experimentações que vão ocorrendo naturalmente, na constante tentativa de conquistar a atenção dos espectadores, a “guerra pela audiência”. No entanto estes marcos são importantes, de certa forma, pois sinalizam uma transformação, o que auxilia muito no momento em que se pretende estudar algo:

A televisão complexa emprega uma série de técnicas seriais, com o pressuposto subjacente de que uma série é uma narrativa cumulativa que se constrói ao longo do tempo, em vez de retornar a um equilíbrio de estado estável no final de cada episódio. (MITTEL, 2015, p. 18, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Com relação à complexidade narrativa, pode-se identificar um grande responsável por essa mudança na forma de se contar histórias para a televisão nos Estados Unidos: o canal de TV a cabo HBO<sup>9</sup>, através de sua série *The Sopranos*<sup>10</sup> (1999-2007). A série é considerada por alguns autores, como Brett Martin, por exemplo, como um dos grandes marcos dessa transformação.

De acordo com Brett Martin (2014, p. 21), se os criadores e roteiristas

---

<sup>8</sup> O texto em língua estrangeira é: “Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode”.

<sup>9</sup> Home Box Office: canal de TV a cabo norte-americano, que opera desde 08 de novembro de 1972.

<sup>10</sup> Série exibida originalmente pela HBO, entre 1999 e 2007. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Título no Brasil: *Família Soprano*.

de séries precursoras deste novo formato fossem dar ouvidos a opiniões convencionais da época, jamais teriam levado ao lar dos americanos personagens infelizes, moralmente incorretos e complexos, mas ao mesmo tempo profundamente humanos. Segundo o autor, porém, “desde o momento em que Tony Soprano entrou em sua piscina para dar as boas-vindas a seu bando de pato geniosos, ficou claro que os espectadores estavam dispostos a ser seduzidos”.

A partir da história de Tony Soprano e sua família de mafiosos tão humanos quanto qualquer cidadão norte-americano, os telespectadores passaram a contar com uma nova opção à narrativa televisiva convencional. Os sucessos posteriores de programas como *Six Feet Under*<sup>11</sup> e *The Wire*<sup>12</sup> ajudaram a solidificar esse novo modelo e, 20 anos depois que o bando de patos selvagens invadiu a piscina do mafioso Tony, muitos outros personagens e narrativas, tão complexas quanto esta, conquistaram audiência ao redor do mundo.

Para Jason Mittel (2012, p. 30), essa nova forma de produto televisivo “se diferencia por usar a complexidade narrativa como uma alternativa às formas episódicas e seriadas”. Séries precursoras na utilização de uma nova linguagem, como *The Sopranos* (1999-2007) e *Six Feet Under* (2001-2005), apostaram alto na experimentação e ganharam o público.

De acordo com Brett Martin (2014, p. 21), se os criadores e roteiristas de séries precursoras deste novo formato fossem dar ouvidos a opiniões convencionais da época, jamais teriam levado ao lar dos americanos personagens infelizes, moralmente incorretos e complexos, mas ao mesmo tempo profundamente humanos. Segundo o autor, porém, “desde o momento em que Tony Soprano entrou em sua piscina para dar as boas-vindas a seu bando de patos geniosos, ficou claro que os espectadores estavam dispostos a ser seduzidos”.

Pode-se complementar esse raciocínio com a fala de Mittel:

A complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno de público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida com um passo chave na história das formas narrativas televisivas (MITTEL, 2012, p. 31).

Além da TV a cabo, a evolução tecnológica tem possibilitado o surgimento de novos mecanismos para atrair a atenção do espectador. Com o advento de plataformas de transmissão via *streaming* (uma tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados), a tela do aparelho televisor passou a dividir um espaço ainda maior com a tela do computador e também com *tablets* e *smartphones*.

Criada em 1997, tendo como atividade a entrega de DVDs pelo correio, após 20 anos a Netflix se transformou num provedor global de filmes e séries de TV via *streaming*. Conforme dados de 2015, naquele ano a plataforma já

<sup>11</sup> Série exibida originalmente pela HBO, entre 2001 e 2005. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Título no Brasil: *À sete palmas*.

<sup>12</sup> Série exibida originalmente pela HBO, entre 2002 e 2008. Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). Título no Brasil: *A Escuta*.

possuía 62 milhões de usuários ao redor do mundo e 70% do conteúdo assistido corresponde a séries<sup>13</sup>. Por conta de serviços como esse, canais de TV a cabo como a HBO também criaram seu próprio aplicativo de *streaming*, como o HBO Now, disponibilizando seus programas aos usuários, mediante o pagamento de uma mensalidade, nos mesmos moldes do Netflix. No Brasil, a plataforma Globo Play foi criada pela TV Globo para disponibilização de seu conteúdo de forma *online*, também mediante assinatura.

Todos esses fatores colaboraram de alguma forma para que a relação entre a televisão e seus espectadores se transformasse e partisse para um novo lugar, onde os espectadores se tornam mais exigentes e o veículo precisa oferecer a eles novas possibilidades. Dentre estas novas possibilidades, estariam o que alguns estudiosos chamam de narrativas complexas, um novo formato na narrativa ficcional televisiva.

Mittel posiciona-se em seu artigo, afirmando que rotular produtos televisivos como *convencionais* ou *complexos* carrega julgamento de valor, “da mesma forma que termos como *primitivo* e *clássico* assinalam pontos de vista analíticos nos estudos fílmicos”. Porém, o autor justifica a importância de estudos acerca deste modelo de narrativa, pois, para ele, o modelo das chamadas narrativas complexas “oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida como um passo chave na história das formas narrativas televisivas” (2012, p. 31)

O fenômeno Netflix se insere em uma nova etapa da produção de seriados na direção das “narrativas transmídias” (JENKINS, 2008) possibilitadas pela convergência entre diferentes meios, o que viabiliza o fluxo constante de conteúdos que circulam por canais múltiplos. Das páginas de jornal, a ficção seriada passou a ser acessada de diversos veículos de comunicação, espalhando-se por públicos massivos. Podemos dizer que esse tipo de produção está em um momento histórico fértil, tanto no que se refere à popularidade alcançada quanto à qualidade técnica e estética, demandadas por um público ávido por histórias que os prendam às telas de suas televisões, computadores ou celular. A plataforma Netflix conta com cerca de 83 milhões de assinantes, distribuídos por 190 países.<sup>14</sup> Dos seriados originais alguns são um sucesso de público e crítica como é o caso de *Orange is the New Black* e *House of Cards*.

Merece destaque a comédia dramática *Club de Cuervos* que é a primeira produção inteiramente latino-americana da Netflix. A história tem o futebol como tema central, o que aponta para a importância desse esporte como parte da estratégia de captação de audiência em territórios de língua espanhola. A empreitada é dirigida por Gary Alazraki e protagonizado pelo ator Luis Gerardo Méndez, repetindo a exitosa parceria do filme *Los Nobles. Quando os ricos quebram a cara* que, em 2013, levou mais de 7 milhões de espectadores aos cinemas do México. Para assegurar o sucesso, *Club de Cuervos*, em um dos papéis femininos, conta com a participação de Stephanie Cayo<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Informação disponível em <http://super.abril.com.br/cultura/por-dentro-da-netflix>. Acesso em 13 de agosto de 2016.

<sup>14</sup> De acordo com o site da empresa: [www.netflix.com.br](http://www.netflix.com.br)

<sup>15</sup> A atriz interpreta Mary Luz Solari, a segunda esposa do patriarca Salvador Iglesias

cantora e atriz que estrelou novelas de sucesso na Colômbia, Peru e Venezuela.

No que diz respeito à temática esportiva, recentemente, a Netflix lançou *Last Chance U* que narra a luta pela conquista de um lugar ao sol no concorrido mundo do futebol americano universitário. Porém, os esportes não são assunto recorrente em ficções seriadas televisivas, especialmente, o futebol. É de se considerar, aliás, que o futebol não costuma ser alvo de produções filmicas de um modo geral. Não são muitas as películas que abordam esse esporte, o que pode ser explicado a partir de um conjunto de fatores, já mencionados, por exemplo, por alguns estudos de Victor Andrade de Mello (2006). Entre esses fatores vale destacar para a proposta deste artigo que: “Ao contrário do boxe, da natação e de alguns outros esportes, é muito difícil recriar artificialmente uma partida de futebol” (2006, 12).

Em *Club de Cuervos* são poucas as imagens de jogos e as que aparecem são filmadas de modo simples, com recurso ao plano detalhe focando-se no corpo dos atores ou na bola. Porém, essa simplicidade   compreensível porque mais importante do que aquilo que ocorre no gramado é o jogo de interesse e poder que se desenrola nos bastidores do futebol, espaço que nem sempre aparece de forma clara nas páginas de jornal e nas telas de TV. Esse lado oculto   descortinado no seriado de modo humorado, às vezes grotesco, e que consegue lançar um olhar crítico sobre algumas mazelas humanas. *Club de Cuervos*   uma produ o que se destaca<sup>16</sup> por ter o futebol não como um simples apêndice, mas como elemento articulador de uma narrativa que se debruça sobre aspectos importantes da sociedade contemporânea como o machismo, a homofobia e a disputa por poder e fama.

E nesse jogo não há direito a *fair play*.

### **Por que eu não posso ser a presidente?**

*Club de Cuervos*   uma história que se desenvolve na fictícia cidade de Nuevo Toledo, situada no México. Após a morte de Salvador Iglesias, fundador do Cuervos de Nuevo Toledo FC, seus dois filhos, Salvador “Chava” Iglesias Jr e Isabel Iglesias, passam a lutar pela presidência do clube.<sup>17</sup> Essa disputa se mescla a antigos conflitos entre dois irmãos que ao longo dos episódios expõem antigas diferenças e brigas que os fazem, muitas vezes, ter suas a o es movidas por vingança ou interesses pessoais, deixando em segundo plano o legado deixado pelo pai. No primeiro episódio, denominado “Seja um capitão”, Isabel mostra para o pai um vídeo em que o irmão aparece em uma boate junto com jogadores, protagonizando uma noitada regada a álcool, drogas e sexo. Ao saber do problema, Salvador Iglesias demonstra irrita o e cansaço com o comportamento do filho, evidenciando não se tratar do primeiro problema em que o playboy Chava havia se envolvido. Trata-se de uma clara tentativa de Isabel desmoralizar o irmão que temporariamente estava desempenhando uma fun o não-oficial no

<sup>16</sup>   possível citar brevemente as produ o es *One Tree Hill* (transmitida pelo canal The WB de 2006 a 2006 e pela CW de 2006-2012, sendo transmitida pela Fox no Brasil), *The League* (produzida pelo canal FOX), *Supercampeo es* (desenho animado japonês, exibido no Brasil pela Rede TV) entre outras, como exemplos de seriados que de algum modo tematizaram o esporte.

<sup>17</sup> Chava é interpretado pelo ator Luis Gerardo Méndez e Isabel Iglesias por Mariana Trevi o

clube, sendo encarregado de promover eventos de confraternização entre os jogadores. Essa não-oficialidade demonstra que Chava ocupava uma posição justificada, unicamente, pelo fato de ser filho do presidente e não por mérito profissional. Esse mérito quem possui é Isabela que é gerente de futebol exercendo o cargo de modo eficiente, embora controlador.

Durante uma conversa particular, o patriarca alerta que Chava ainda “não era um capitão”, o que significa dizer que lhe faltava maturidade para assumir um papel mais relevante dentro do Cuervos. Minutos depois, Salvador Iglesias cai no chão e morre ao sofrer um ataque cardíaco. O diálogo em que ficava muito clara a desconfiança do pai em relação ao futuro do filho no clube, será apenas de conhecimento de nós espectadores e do próprio Chava. E como os mortos não falam, caberá aos vivos falar por eles. Em um pronunciamento feito no estádio diante de milhares de torcedores, Chava se autoproclama presidente do Cuervos, fazendo uso de um discurso sedutor, populista em que promete tornar o clube, um Real Madri da América Latina. Chava tem a favor de si não somente o fato de ser filho do fundador do Cuervos, mas, também, o fato de ser o herdeiro homem. Afinal, no futebol, a condição masculina, muitas vezes, é tomada como elemento que, por si só, pode ser capaz de conferir autoridade aos indivíduos.

Aquilo que parecia ser uma atitude intempestiva, é institucionalizado em uma reunião entre os conselheiros do clube que por unanimidade nomeiam Chava presidente. Irritada, Isabel pergunta a todos “Por que eu não posso ser a presidente?” Félix, um antigo funcionário do Cuervos, lhe responde: “Filha, seu pai sempre quis que você tivesse filhos, que aproveitasse o fruto do seu trabalho. Não é este o fim que ele queria para você”<sup>18</sup>. Por ser mulher, presidir um clube de futebol é considerado como um destino que não lhe cabe, já a maternidade é mencionada como o correto e desejado papel a ser desempenhado. Isabel argumenta lembrando que possui MBA em gestão esportiva e pede para expor o plano de ação por ela arquitetado para que o Cuervos, em oito anos, se tornasse o clube mais forte e vitorioso do México. Entretanto, nada disso convence os conselheiros que elegem Chava – sem formação e experiência alguma – para o cargo máximo de presidente.

*Club de Cuervos* dramatiza uma questão importante relativa a desigualdade de gênero nas práticas esportivas e, em especial, no futebol. É válido lembrar que os esportes modernos foram codificados nas *public schools* inglesas e adotados como atividades voltadas para a afirmação de um *ethos* masculino, a partir da disciplinarização de jovens da elite, meninos sobre os quais se tentava inculcar “virtudes viris dos futuros líderes: o esporte é concebido como uma escola de coragem e de virilidade” (BOURDIEU, 1983, 140). Em um contexto histórico marcado por guerras e um intenso nacionalismo na Europa, os esportes desempenharam papel importante ao se associarem a valores de uma masculinidade agressiva, própria à atuação no exército (DUNNING, MAGUIRE, 1997). Em seu nascedouro, essas práticas são relacionadas às classes abastadas, formadas por homens, brancos, modelos de um tipo de masculinidade desejada no ambiente burguês e competitivo. Os esportes são um dos mais exitosos

---

<sup>18</sup> Episódio “Seja um Capitão”.

espaços “donde se simbolizan y ritualizan los cuerpos masculinos, se firman y refirman los pactos varoniles, expropiando e inferiorizando los femininos”<sup>19</sup> (HUERTAS ROJAS, 2002, 112).

Apesar disso, há de se considerar que os esportes modernos também se configuraram como importantes oportunidades para que as mulheres pudessem atuar no espaço público limitando-se menos ao ambiente privado da casa (MELO, 2001). Entretanto, essa atuação frequentemente ficou restrita ao papel de espectadora, pois no que se refere à prática, diversos foram os obstáculos enfrentados. É válido lembrarmos, por exemplo, que na primeira edição dos Jogos Olímpicos modernos, em 1896, a participação das mulheres foi proibida sob alegação de que as práticas esportivas colocavam em risco tanto a saúde quanto à manutenção de características consideradas tipicamente femininas como o encanto e fragilidade (GOELLNER, 2007, 210). Nos Jogos de 1900, em Paris, após acalorado debate, resolveu-se permitir que mulheres competissem, mas somente em duas modalidades, o golfe e o tênis, taxados como graciosos e que não permitiam o contato físico (RUBIO, SIMÕES, 1999).

Esse tipo de concepção não era exclusivo da organização dos Jogos, mas estava presente na estrutura desportiva de várias modalidades. Na década de 1920, por exemplo, a Associação de Futebol Inglesa, proibiu que seus clubes cedessem espaço para a modalidade feminina (GIULLIANOTTI, 2002).<sup>20</sup> O fenômeno se repetiu na América Latina onde a expectativa em relação aos papéis de beleza e maternidade levantaram obstáculos a inserção da mulher no mundo das práticas corporais. Assim como Brasil e Argentina<sup>21</sup>, no México as atividades físicas e os esportes foram concebidos como veículos de aprimoramento da raça, visando tornar os corpos masculinos mais viris e os femininos saudáveis para a maternidade (GUILLÉN, 2006). Especificamente em relação ao futebol, embora tenha abrigado o primeiro campeonato de futebol feminino (não-oficial)<sup>22</sup>, no México “mantuvo la creencia general de que ese deporte no era un juego apto para mujeres, y que aquellas que lo practicaban se masculinizaban alterando sus características femeninas, incluida su sexualidade” (ESQUEDA, GUANTÚS, 2010, 9)<sup>23</sup>

É certo que a participação da mulher no futebol tem melhorado nos últimos anos, havendo competições internacionais como o campeonato mundial da Fifa ou as versões femininas da Champions League e da Libertadores da América. Entretanto, ainda são raras as mulheres que

<sup>19</sup> Tradução nossa: Onde os corpos masculinos são simbolizados e ritualizados, afirmando-se e reafirmando-se pactos varonis, expropiando e inferiorizando os femininos

<sup>20</sup> Nos anos 1940, foi a vez de o Brasil vetar oficialmente a prática do futebol e do boxe por mulheres, já que eram considerados esportes brutos e incompatíveis com a fragilidade feminina (BRHUNS, 2000).

<sup>21</sup> Sobre o caso Argentino ver Mens Sana in Corpore Sano: Debating Female Sport in Argentina: 1900–46. *The International Journal of the History of Sport*, 26:5, 640-653. Sobre o Brasil ver GOELNNER, Silvana. Bela, Maternal e feminina. *Imagens da mulher na Revista Educação Física*. Ijuí: Unijuí, 2003,

<sup>22</sup> O campeonato Mundial realizado no México, em 1971, não era chancelado pela Fifa.

<sup>23</sup> Tradução: “crença de que esse esporte não era um jogo para mulheres e que aquelas que o praticavam se masculinizavam, alterando suas características femininas, incluindo sua sexualidade”.

desempenham função de comando em clubes, sobretudo, em se tratando de presidência. Em 1998, o COI, resolveu pressionar os comitês locais para que tomassem medidas que visassem aumentar o número de mulheres exercendo cargo de executivas. No Brasil dados recentes nos mostram um panorama a respeito desse assunto: “No Ministério dos esportes temos 88 cargos, 70 deles ocupados por homens e 18 por mulheres, numa porcentagem de ocupação feminina de 20,45%. No Comitê Olímpico Brasileiro temos 50 cargos, 48 ocupados por homens e 2 ocupados por mulheres, numa porcentagem de ocupação feminina de 4%.” (NASCIMENTO, 2011)

O confronto entre Chava e Isabel seguirá ao longo dos 13 episódios que compõem a primeira temporada de *Club de Cuervos*. A disputa entre irmãos é temática presente em importantes obras literárias como *Sete contra Tebas* de Esquilo, *Isau e Jacó* de Machado de Assis e *Dois irmãos* de Milton Hatoun. No seriado em questão, o embate entre Chava e Isabel metaforiza, sobretudo, as desigualdades entre os gêneros masculino e feminino notáveis no futebol. Esse enfrentamento é desenvolvido a partir de uma perspectiva problematizadora em que não existe espaço para polarizações entre o bem e o mal. Embora se vincule a matriz melodramática típica das produções televisivas mexicanas (OROZCO, 2006), os protagonistas de *Club de Cuervos* são personagens complexos, podendo mesmo ser pensados como anti-heróis, pois que “implícita ou explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vem sendo aceitos ou foram julgados inabaláveis” (BROMBERT, 2002, 14).

De acordo com Omar Rincón (2016, p. 152), as séries de televisão atuais trabalham com o rompimento da moral do telespectador tradicional. Este novo modelo narrativo busca em cada personagem uma forma, um estilo próprio, um tom específico, proporcionando com que cada série tome a forma audiovisual de seus personagens.

A moral conservadora da televisão tradicional, que promove o amor, a família, a religião e a propriedade, é abandonada. Os bons não serão mais os policiais ou os jornalistas; mais do que isso, não haverá bons, os protagonistas vivem à margem da lei e expressam a amargura do existencialismo pop que consiste em assumir que o capitalismo e a democracia são uma fraude e que somos todos sobreviventes dessa conspiração cósmica montada pelos Estados Unidos, os governos cínicos, empresários sem coração e políticos corruptos. Tudo cheira mal, menos nós, os indivíduos pensantes que percebemos que esta sociedade conspira contra nós. Por esta razão, estas séries celebram personagens moralmente ambíguos, os temas são ousados, a estética é sublime, permitem desfrutar do proibido e celebrar o que está fora da lei (RINCÓN, 2016, p.152-153, tradução nossa)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> O texto em língua estrangeira é: “Se abandona la moral conservadora de la televisión tradicional que promovía amor, familia, religión y propiedad. Ya los buenos no serán los policías o los periodistas; es más, ya no habrá buenos, los protagonistas viven al margen de la ley y expresan esa amargura del existencialismo pop que consiste en asumir que el capitalismo y la democracia son un fraude y que todos somos sobre- vivientes de esta conspiración cósmica montada por Estados Unidos, los gobiernos cínicos, los

Com relação a Club de Cuervos, pode-se afirmar que tanto Chava quanto Isabel encarnam estes antimodelos de conduta e em nome das diferenças pessoais e da luta pelo poder, fazem uso de artifícios diversos – alguns moralmente condenáveis – desde que se mostrem eficazes. Sendo assim, se por um lado Isabel se vê alvo de machismo, típico do ambiente futebolístico, a personagem se revelará em diversos momentos capaz de atitudes e gestos calcados no simples desejo de vingança, no interesse financeiro e, também, em preconceito. Sobre esse último aspecto vale destacar que Isabela se mostrará desfavorável a permanência de um jogador cuja homossexualidade é revelada ao público. É, portanto, lançando o mesmo veneno da intolerância que Isabel terá oportunidade de conquistar a sonhada presidência.

### **Quem com preconceito fere, com preconceito será ferido**

Em *Club de Cuervos*, a representação do jogador de futebol é diretamente atravessada pela afirmação de uma masculinidade que se vangloria de façanhas sexuais com diferentes parceiras, sendo essa performance exibida em conversas ou explicitamente demonstrada em festas e comemorações. No seriado, os jogadores de futebol são indivíduos pouco preocupados com sua vida atlética, investindo seu tempo em festas e orgias. Se o jogo do gramado quase não aparece em *Club de Cuervos*, locais de socialização masculina como as farras, os bares e o vestiário do clube, ocupam lugar de destaque. Porém, a chegada do catalão Aitor Cardone perturba a aparente harmonia heteronormativa do grupo de jogadores.

No episódio “Nosso Guggenheim”, Aitor nos é apresentado por intermédio da peça publicitária de um perfume que leva seu nome e que é por ele estrelado. A propaganda tem como cenário, um quarto onde uma mulher observa Aitor vestindo-se. A câmera mostra em close, o avantajado volume que se delinea na cueca do jogador, insinuando sua potência sexual, alvo de admiração e desejo da jovem que o chama novamente para a cama. Trata-se de uma representação que prima pelo tom caricatural, beirando o grotesco, e que faz alusão a jogadores como Neymar e Cristiano Ronaldo, celebridades nascidas de um futebol altamente mercadorizado e que vive sob a luz dos holofotes da sociedade do espetáculo (ANDREWS, JACKSON, 2001).

Aitor é dono de prestígio dentro de campo, tendo atuado em times importantes da Europa e sendo campeão diversas vezes, em torneios como a Champions League. Embora talentoso, o jogador é polêmico, acostumando a se envolver em brigas com colegas, além de sair nas capas de revistas e jornais sensacionalistas graças aos escândalos amorosos nos quais frequentemente se envolve. Esse perfil problemático o faz aceitar a proposta de jogar no Cuervos em busca de uma renovação em sua carreira longe das

---

empresarios desalmados y los políticos corruptos. Todo hiede menos nosotros, los individuos pensantes que nos hemos dado cuenta de que esta sociedad conspira contra nosotros. Por esta razón, estas series celebran personajes moralmente ambiguos, las temáticas son atrevidas, las estéticas son sublimes, permiten gozar lo prohibido y celebrar lo que está al margen de la ley”.

seduções da grande metrópole. Sua contratação é derivada do desejo de Chava inserir o Cuervos - e a cidade de Nuevo Toledo - no mapa globalizado do futebol contemporâneo em que a nacionalidade já não é quesito fundamental de identificação dos torcedores com seus ídolos. Com auxílio da propaganda e das transmissões televisivas, muitos atletas foram transformados em “ícones globais” (GUMBRECHT, 105, 2007), mundialmente reconhecidos. É o caso de Aitor Cardone, cuja presença é capaz de atrair interesses midiáticos e mercadológicos dos quais Chava tem pretensão de tirar vantagem.

Aitor pode ser pensado como uma “celebridade heroica”, pois apresenta algumas características dos “antigos heróis, mas já adaptadas à sociedade do espetáculo” (HERSCHMANN, 2000). Mais que um jogador, ele é um astro. Contratado a peso de ouro, o atleta catalão é alvo de regalias devido à promessa de gols e também devido a todo investimento midiático que consegue capitalizar. Preocupada com as finanças do clube, Isabel se mostra contrária a vinda do jogador, porém a euforia de torcedores e dirigentes falam mais alto e Aitor chega triunfante a Nuevo Toledo. Desfilando, sem censura, sua arrogância, beleza, vaidade e também talento com a bola, Aitor causará desordem dentro e fora do campo. Toda desestabilidade provocada será suportada até se chegar a um limite que tanto o Cuervos como Nueva Toledo não serão capazes de tolerar: a masculinidade desviante do jogador.

Porém, antes que esse fato seja revelado, o estrelismo de Aitor será suficiente para gradativamente minar o coletivismo do grupo de jogadores. O personagem permite que se traga à cena aspectos fundamentais do futebol espetáculo, em que os interesses financeiros e midiáticos se mostram, em diversos momentos, preponderantes. Fazendo uso da prerrogativa de ser um astro internacional, o jogador, mesmo sem atuar em campo, consegue privilégios, entre os quais a braçadeira de capitão que é uma das marcas definidoras de *status* e distinção no futebol (BOURDIEU, 2007). Esse acontecimento é o primeiro momento de desunião causada pela presença de Aitor que passa a ser hostilizado pelos colegas que, propositalmente, o boicotam durante as partidas, deixando de lhe passar a bola. Como se atuasse com um a menos, o Cuervos sofre consecutivas derrotas, chegando ao risco do rebaixamento.

Aproveitando-se das críticas que passam a ser lançadas contra a administração de Chava, Isabel vai a público manifestar sua preocupação com o patrimônio deixado pelo pai. Em entrevista concedida a um jornalista esportivo, Isabel declara que: “O fato de terem dado as rédeas a um garoto festeiro é uma decisão que me assusta. Fui eu quem estive sempre ao lado do meu pai. Fui eu que sempre trabalhou com meu pai e sempre o escutou. Fui eu, entende? (...) Acho que estamos nos afastando do caminho que papai traçou (...)”<sup>25</sup> Isabel arroga para si o papel de defensora de uma tradição iniciada por seu pai, adotando, portanto, uma postura conservadora que nos chama atenção quando vinda de uma mulher que deixou de presidir o Cuervos, justamente, devido ao reacionarismo, notável no ambiente futebolístico. Porém, o tradicionalismo de Isabel se revelará ainda mais

---

<sup>25</sup> Episódio 12. Feliz aniversário Sr. Presidente

agudo, com o escândalo no qual Aitor Cardone se envolve.

Após ser flagrado aos beijos com seu empresário em uma boate, o jogador-celebridade se transforma em alvo de revolta de torcedores que vão para a frente do clube protestar pedindo sua saída imediata do Cuervos. Ao que parece, o que incomoda os torcedores é o risco de ter, no time que os representa, um jogador cuja masculinidade seja posta em xeque. É válido lembrar que na torcida de futebol são frequentes as expressões de homofobia, associadas a uma série de preconceitos contra as mulheres. Essas expressões se fazem presentes nos cânticos, nos gestuais, nas ofensas direcionadas à torcida ou jogador adversário. No caso do México, é exemplar o grito de “Puto!” - que significa bicha - toda vez que o goleiro adversário chuta um tiro de meta.<sup>26</sup> Cotidianamente, nas arquibancadas, essas atitudes são naturalizadas e compreendidas como parte do espetáculo, sendo transmitidas de geração a geração, fazendo com que o território torcedor seja um dos locais de forte manifestação homofóbica (BANDEIRA, 2009). No Brasil, em 2013, o jogador Sheik – então atleta do Corinthians – postou nas redes sociais uma foto na qual aparecia dando um selinho no seu melhor amigo. A reação de parte da Camisa 12 – uma das principais torcidas organizadas do clube paulista – foi a de estender faixas com dizeres como “Vai beijar a P.Q.P.”, “Aqui é lugar de homem” e “Viado não”.<sup>27</sup>

Se a participação da mulher encontra resistência no futebol, a do homossexual se mostra ainda uma espécie de tabu que está longe de ser quebrado, sendo válido ressaltar que não se trata de um problema exclusivo do futebol, sendo comum aos esportes de um modo geral. Atletas costumam viver “dentro do armário”<sup>28</sup> (SEIDMAN, 2002) e dificilmente dele saem sob pena de perda de patrocínio ou constrangimento junto ao grande público e, sobretudo, diante dos colegas esportistas. Como propõe Eric Anderson (2005) em seu livro *In the game: Gay Athletes and the Cult of Masculinity*, há nos esportes uma necessidade de os atletas permanentemente darem provas de sua heterossexualidade. Essa necessidade se dá, principalmente, quando o atleta possui algum comportamento que fuja aos padrões da masculinidade hegemônica (CONNEL, 2006) do ambiente esportivo: “Homophobic discourse is used indiscriminately against and boys who acts in discord with masculine behaviors wheter he is gay or not. In fact, many straight athletes tell me that they questioned their sexuality because of the labeling of their feminine behavior (ANDERSON, 2005, 30)<sup>29</sup>.”

Aitor se desviou das expectativas de masculinidade nutridas no Cuervos, e no futebol, ao ser flagrado beijando um outro homem. Questionado por Chava, o jogador afirma que não é gay, mas pansexual, ou segundo suas palavras, “gosta de tudo”. Independentemente de possíveis

<sup>26</sup> No México famosos jogadores da seleção estrelaram uma campanha para o fim de gritos homofóbicos nos estádios.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://esportes.estadao.com.br/noticias/futebol,torcedores-do-corinthians-protestam-contrabeijo-de-emerson-em-amigo,1065637> (acesso em 10/08/2016)

<sup>28</sup> In to the closet.

<sup>29</sup> Tradução: O discurso homofóbico é usado indiscriminadamente contra garotos que agem em desacordo com o comportamento masculino seja ele gay ou não. De fato, muitos atletas héteros me dizem que têm sua sexualidade questionada porque aparentam um comportamento feminino.

classificações, o problema de Aitor é não obedecer aos padrões de uma cultura heteronormativa que se faz presente em várias instâncias da sociedade. O gesto de Aitor repercutiu de tal modo que forçou uma reunião de emergência entre os conselheiros do Cuervos e o próprio prefeito da cidade. Chava ofereceu apoio, seja porque de fato não se importa com a vida sexual do atleta, seja por questões financeiras, já que Aitor está sob um caro contrato. Isabel, então, é chamada para solucionar a crise e para tanto recebe a promessa de ser nomeada presidente do clube. Se no início da trama, é o preconceito que lhe tira a oportunidade de exercer o cargo mais importante do Cuervos é também pelo preconceito - por ela mesmo abraçado - que Isabel obtém a chance de conseguir o tão desejado comando do clube. Em uma coletiva, a herdeira Iglesias declara que:

Enquanto a família Iglesias não discrimina as pessoas e respeita o modo como vivem suas vidas. O clube Cuervos é uma organização familiar e, no momento de sua contratação, o Sr. Aitor Cardone não nos forneceu toda a informação necessária para determinar se sua participação no time acrescentava e se alinhava com os valores desta organização. Consequentemente o conselho se vê forçado a se distanciar de tal atleta.

Assim como a torcida e os conselheiros, os outros jogadores do Cuervos também pedem que Aitor Cardone vá embora. Chava, em discurso incisivo feito diante do grupo de atletas, afirma que: “Ele é companheiro de vocês, está bem? Aqui só importa como jogam futebol (...). Vamos apoiá-lo totalmente porque é um Cuervo, assim como nós. Quem não gostar pode ir embora”.<sup>30</sup> Porém, no dia seguinte, as manifestações homofóbicas são intensamente demonstradas no vestiário, deixando evidente que Aitor não é considerado um Cuervo, como queria Chava. Assim como os banheiros, os vestiários “são locais com traços comuns, isto é, são discriminatórios de gênero, envolvem uma atmosfera de segredo (por também se relacionarem com a sexualidade humana) e evocam sentimentos contraditórios de necessidade/repulsa” (CAMARGO, 2012, 179). Nesses locais, corpos são colocados à mostra de modo coletivo, tornando-se, portanto, alvo de observação. Neles também são comuns aquelas brincadeiras e piadas que socializam e moldam a masculinidade como nos demonstrou Roberto DaMatta (DAMATTA, 2010). Por ser considerado como desviante de um padrão de masculinidade viril, Aitor é alvo de zombaria e agressividade.

No vestiário, um cartaz é fixado na parede com a frase: “Bicha morde-franja”. Aitor reage dizendo que “Na verdade, se escreve fronha. Mas era de se esperar. Alguns de vocês são tão tapados que não terminaram nem o primário”. Um dos jogadores se autodenuncia como o autor da brincadeira, ao demonstrar-se ofendido com as palavras de Aitor. Os dois brigam e Aitor consegue imobilizá-lo. Enquanto segura seus braços, o catalão fala que: “Fodi caras mais machos que todos vocês juntos. Dentro e fora de campo. Entendeu? Mas não vou passar nem perto de vocês (...) E você ...[dirigindo-se ao jogador por ele imobilizado]. Estou começando a gostar de você. Mas

---

<sup>30</sup> Episódio 13. Temporada 1. Iglesias vs Iglesias

quer saber? Não gosto de feijão”.<sup>31</sup> Se por um lado Aitor foi alvo de homofobia, por outro defendeu-se com ofensas de ordem social e racial. Nessa cena, resta-nos poucas opções para escolhermos os mocinhos e vilões, pois todos de algum modo se igualam no uso de argumentos preconceituosos.

O mesmo podemos dizer em relação a Isabel e Chava que são equiparados ao usarem todo tipo de artimanha para conquistar a presidência do clube e para prejudicar um ao outro, o que lhes confere certo traço comportamental infantil e cômico. Nesse aspecto reside uma importante característica do seriado, pois embora tematize questões duras como o machismo e a homofobia, *Club de Cuervos* trilha esse caminho de modo satírico, nos fazendo rir de nossas próprias mazelas. Trata-se de um tipo de riso típico de um mundo que “não sabe para onde caminha, mas vai rindo. Ri para agarrar-se a alguma contingência. Não é um riso de alegria, é o riso forçado da criança que tem medo do escuro” (MINOIS, 2013, 554). Em *Club de Cuervos*, o compromisso com a verossimilhança não é rígido, havendo liberdade para o insólito e o absurdo que irrompem como veículo de crítica. Entretanto, o seriado não adota um tom moralizante e muito menos objetiva corrigir as falhas morais também compartilhadas pelo público. *Club de Cuervos* apresenta características narrativas próximas a da Sátira Menipeia, gênero resgatado por M. Bakhtin em sua análise sobre a literatura de Rabelais. De acordo com o teórico, a sátira Menipeia teria algumas características fundamentais, entre as quais destacam-se aquelas que são importantes a proposta deste artigo: significativa presença do elemento cômico, libertação das limitações históricas e da verossimilhança externa, escândalos e comportamentos inoportunos (BAKHTIN, 1997).

O personagem Aitor é exemplar nesse aspecto. Tudo nele tem a marca do excesso, aspecto que já se faz presente na vida de um astro de futebol, mas que no seriado é representado a partir do recurso ao grotesco, pois que ridiculariza fenômenos sociais, conduzindo os vícios ao extremo (BAKHTIN, 1987). Chava também se insere nessa linhagem, ao ser uma caricatura de playboy que em diversos momentos esbarra no ridículo e na afetação típica de um menino que parece fazer do mundo ao seu redor, um grande parque de diversão. Isabel, por sua vez, não é hábil em despertar simpatia. Ela encarna a figura do trabalho e da protetora do patrimônio deixado pelo patriarca Salvador Iglesias, muitas vezes sem se dar conta que ela defende um mundo cujas amarras lhe dificultam a realização do sonho de estar à frente do Cuervos. Ambos, Chava e Isabel, tentam fazer do futebol um trampolim para a fama e para o poder e, sobretudo, um veículo por intermédio do qual tentam vencer a mais importante das disputas que é aquela travada entre eles mesmos.

Machismo, homofobia, fama e poder são alguns dos vícios mostrados nos bastidores do esporte mais popular do mundo e que também são parte integrante da sociedade. O futebol jogado em campo fica em segundo plano e não sem motivos o Cuervos chega ao final da primeira temporada lutando para não ser rebaixado. Nesse momento, evidencia-se a importância do desempenho esportivo no futebol espetacularizado. A montagem de times

---

<sup>31</sup> Episódio 13. Temporada 1. Iglesias vs Iglesias

vitoriosos é fator importante para a legitimidade da gestão de um clube que pode até mesmo ser fraudulenta ou mal organizada, mas que será louvada caso consiga resultados positivos em campo (DAMO, 2007). Isabel e Chava parecem saber disso e até que tentam insinuar uma breve união para salvar o Cuervos e, obviamente, a eles mesmos.

Para conhecer o destino do time, é necessário seguir adiante pelas outras duas temporadas da série. Para os objetivos deste nos detemos apenas na primeira por acreditar que nela há material suficiente para o recorte temático escolhido. *Club de Cuervos* nos leva para além das imagens do espetáculo futebolístico atravessado pelas demandas mercadológicas, da propaganda e da televisão, o que remete a uma característica da sociedade do espetáculo, assim como postulado por Guy Debord: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (2003, 8).

Porém, quando *Club de Cuervos* levanta a cortina do espetáculo futebolístico, nada mais encontramos do que o jogo de representações.

### **Referências bibliográficas**

ANDERSON, Eric. *Gay Athletes and the Cult of Masculinity*. New York: State University of New York Press, 2005.

ANDREWS, David L. JACKSON, Steven. *Sport Stars. The cultural politics of Sporting Celebrity*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: HUCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BANDEIRA, Gustavo Andrada. “*Eu canto, bebo e brigo... Alegria do meu coração*”: currículo de masculinidades nos estádios de futebol. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Educação, 2009.

BOURDIEU, 1983, “Como é possível ser esportivo” In: \_\_\_\_\_ *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de D. Kern y G. J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

BRUM, José Eduardo da Costa Pereira. *A Origem do Formato Seriado na Televisão Norte-Americana*. Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

CAMARGO, Wagner. *Circulando Entre Práticas Esportivas e Sexuais: Etnografia em Competições Esportivas Mundiais LGBTs*. Universidade Federal De Santa Catarina Doutorado Interdisciplinar Em Ciências Humanas, 2012.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 6ª Ed.; v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CONNEL, R. W. Desarrollo, globalización y masculinidades. In: CARREGA, Gloria; SIERRA, Salvador Cruz. *Debates sobre masculinidades: poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. Mexico: UNAM. Programa Universitario de Estudios de género. 2006.

DAMATTA, Roberto. Tem pente aí?: reflexões sobre a identidade masculina. *ENFOQUES* – revista eletrônica dos alunos do PPGSA/IFCS/UFRJ, v. 9, n. 1, ago. 2010.

DAMO, Arlei Sander. *Do dom à profissão*. A formação de futebolistas no Brasil e na França. SP: Aderaldo & Rothschild Editores ANPOCS, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Edição E-books, 2003.

DUNNING, Eric/ MAGUIRRE, Joseph. As relações entre os sexos no esporte. *Revista de estudos feministas*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, p. 321- 48, v.5, n. 2, 1997.

ESQUEDA, Martha Santillán. GUNTÚS, Fausta. Fútbol femenino en México, una percepción de género a través de la prensa al inicio de los años setenta. *Esporte e Sociedade*. ano 5, n. 15, jul/Out.2010.

GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. *Significação*, v. 41, n. 41, 2014.

GOELLNER, Silvana. História e cultura corporal do movimento olímpico. A construção cinematográfica dos Jogos Olímpicos de Paris – 1924. In: RUBIO, Katia et al. *Ética e compromisso social nos estudos olímpicos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

GUILLÉN, Miguel Lisboa. Mejora de la raza: cuerpo y deporte en el chiapas de la revolución Mexicana (1910-1940). *Relaciones*. 105, v. 22, 2006.

GIULIANOTTI, Richard. *Sociologia do futebol*. Dimensões históricas e socioculturais do esporte das multidões. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HERSCHMANN, Micael. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Isso não é um filme: Ídolos do Brasil contemporâneo. *Lugar-comum*. n.11, 2000.

HUERTA ROJAS, Fernando. La deportivización del cuerpo masculino. *El Cotidiano*, v. 18, n. 113, p. 47-57, mayo/junio, 2002.

JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los médios de comunicación*. Mexico: Paidós, 2008

JENNER, Mareike. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. *New media & society*, 1 –17, 2014.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo*. *Líbero*, ano 6, v.6. n. 11, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Televisão levada a sério*. S. Paulo: SENAC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cidade virtual: novos cenários da comunicação. Comunicação e Educação. *Revista do Departamento de Comunicação e Arte da ECA/ USP*. No 11, 1998.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis*. Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.

MATRIX, Sidneyeve. *The Netflix Effect: tens, Binge Watching and on-demand digital Media trends*. Jeunesse: Young People, Texts, Cultures, Volume 6, Issue 1, Summer, 2014.

MELO, Victor Andrade de. *Cidade Esportiva: Primórdios do Esporte no Rio de Janeiro*. RJ: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Futebol e cinema: duas paixões, um planeta*. Rio de Janeiro, FGV, 2006.

MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. SP: Unesp, 2013.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, São Paulo, USP, ano 5, n.2, Jan./Jun., 2012.

\_\_\_\_\_. *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

NASCIMENTO, Silmara Ferreira do. *Gestões das organizações esportivas no brasil*. Monografia apresentada ao departamento de economia da FCL/AR, UNESP, Araraquara, 2011.

OLAVARRIA, José. *Hombres y identidade de género*. In: CARREGA, Gloria; SIERRA, Salvador Cruz. Debates sobre masculinidades: poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía. Mexico: UNAM. Programa Universitario de Estudios de género. 2006.

- OROZCO, Guillermo. La telenovela en Mexico: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Nueva época*, núm. 6, julio-diciembre, 2006, pp. 11-35
- ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RINCÓN, Omar. Por fin triunfan los malos. La ilegalidad cool de las series de televisión. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n. 263, Mai./Jun. 2016.
- RUBIO, K. SIMOES, A. C. De espectadores a protagonistas a conquista do espaço esportivo pelas mulheres. *Rev. bras. Mov.* ano V, nº 11, 1999.
- SEIDMAN, Steven. *Beyond the closet: the transformation of gay and lesbian life*. London: Taylor & Francis, 2002.
- STARLING, Cássio Carlos. *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.
- TRINTA, Rafael. Dos folhetins ao Netflix: A história da narrativa ficcional seriada nos meios de comunicação. Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Digital, integrante do 3º Encontro Regional Nordeste de História da Mídia – Alcar Nordeste 2014.

Recebido em 31 de janeiro de 2019  
Aprovado em 29 de abril de 2019