

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

**A escrita do esporte em Vicente do
Rego Monteiro**

Campinas
2006



**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA
BIBLIOTECA FEF - UNICAMP**

B22e Batista, Eduardo Pereira.
A escrita do esporte em Vicente do Rego Monteiro / Eduardo Pereira Batista. - Campinas, SP: [52f.], 2006.

Orientador: Milton Jose de Almeida.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas.

1. Arte. 2. Esporte. 3. Modernidade. 4. Modernismo. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

asm/fef

Eduardo Pereira Batista

**A escrita do esporte em Vicente do Rego
Monteiro**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Faculdade de
Educação Física da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção
do título de Licenciado em Educação
Física.

Orientador: Milton José de Almeida

Campinas
2006

Eduardo Pereira Batista

**A escrita do esporte em Vicente do Rego
Monteiro**

Este exemplar corresponde à redação final do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação defendido por Eduardo Pereira Batista e aprovado pela Comissão julgadora em 01 de Julho de 2006.

Milton José de Almeida
Orientador

Vinicius Demarchi Silva Terra
Leitor

Campinas
2006

*Ao meu avô,
Construtor de prédios e casas.*

Agradecimentos

Àqueles com quem compartilhei planos e projetos, medos e angústias, prazeres e alegrias...meus sinceros agradecimentos. Dentre todas essas pessoas queridas, quero lembrar, e deixar registrado, algumas delas: à minha família (Dona Cida, Seu Zé, Mari, Tia Ana...), com quem estive pouquíssimo tempo nesses últimos anos, mas que ainda assim sempre me apóiam em tudo que eu faço; ao meu grande amigo Jean com quem divido, com enorme apreço, as aventuras da vida; às aulas e à amizade do Joca, quem me ofereceu as “lentes antropológicas” e – talvez mesmo sem se dar conta – a chave para o mundo dos versos; à sensibilidade inexplicável do Adilson, com quem aprendi a tocar o mundo com a ponta dos dedos; ao Milton, meu orientador, que em suas aulas soube me provocar e depois aceitou a minha provocação; ao querido Afrânio, que me acolheu cordialmente em seu ateliê e me ensinou as primeiras lições com a argila; à Ana e ao Caio, inicialmente companheiros de estágio, que em pouco tempo se tornaram grandes e inseparáveis amigos e que estiveram – e estão! - comigo bem mais do imaginam; à Flaviana, que me enche a alma de vida todos os dias; ao Gus, parceiro novo e que ainda temos muitas noites em claro por passar; e às novas amizades – que perdurem o quanto for possível! – conquistadas ao longo da faculdade e que, muitas vezes, me fizeram renovar o fôlego e me ajudaram a encontrar um sentido para as coisas que, antes, não faziam sentido: Fabinho, Alan, Thiago (Biruta), Hêlo e Edu, José Luis (Lula), Paulo César (Pintor), Joice, Aline, Livia (do IFCH), Cristina e Henrique (Ceará) do IEL, Carolzinha, Fernanda (Fê), Vinicius (Vini), Marquinhos, Rodrigo (Chioda), Sandro Tonso, Lidiane (Lidi), profª Carminha, Jorge Egídio (Mestre Jogo de Dentro)...A todos vocês um abraço forte e apertado, como meus sinceros agradecimentos (se é que amizade se agradece!). E àqueles que agora me falham à memória, também meus sinceros agradecimentos.

BATISTA, Eduardo Pereira. A escrita do esporte em Vicente do Rego Monteiro. 2006. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RESUMO

O esporte, no início do século XX, ocupou lugar de prestígio na vida cotidiana das grandes cidades. E exatamente por este motivo se tornou um grande tema da arte moderna; o esporte aparece, primeiro, seguindo as características peculiares de sua origem – nas “public school” da burguesia inglesa no final do século XIX –, como emblema esportivo, isto é, possuía a dupla capacidade de identificar um certo grupo social e o distinguir dos demais. E logo depois, em pouco tempo, se popularizava entre trabalhadores nos clubes operários. Essa cultura física – esportiva – que surgia na aurora do século XX serviu ao mundo das artes como tema da criação artística. Este trabalho é um exercício esportivo sobre o esporte; os seus limites são um passeio na obra do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro, que na década de 1920, vivendo grande parte de sua vida nos grandes centros urbanos, dedicou seu trabalho a uma série de quadros cujo tema se voltava para as diversas modalidades esportivas. Exercitemos!

Palavras-Chaves: artes; esporte; modernidade; modernismo.

BATISTA, Eduardo Pereira. The writing of sport in the Vicente do Rego Monteiro. 2006. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ABSTRACT

Sport, in the beginning of the 20th century, occupied place of prestige in the daily life of the great cities. Precisely for this reason it became a great subject of modern art; sport appears, first, following the peculiar characteristics of its origin – at the "public schools" of the English bourgeoisie in the end of the 19th century -, as sportive emblem, it means it was capable to identify to a certain social group and distinguishing it from the others. In a short period of time, it became popular among workers in the laboring clubs. This physical culture - sportive - which appeared in the dawn of the 20th century served to the world of art as a subject of artistic creation. This work is a sportive exercise about sport; its limits are a stroll in the workmanship of the Brazilian painter Vicente do Rego Monteiro, who was born in the state of Pernambuco, the decade of 1920. Living great part of its life in the great urban centers, he dedicated his work to a series of pictures about several sportive modalities. Let us exercise!

Keywords: arts; sport; modernity; modernism.

Lista de Figura

FIG. 01 – “*Independência ou Morte*”, quadro de Pedro Américo pintado em 1888 – disponível em: www.mp.usp.br

FIG. 02 – “*Sessão do Conselho do Estado*”, quadro de Georgina de Moura Andrade pintado em 1922 – disponível em http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/dezembro2004/ju275pag12.html.

FIG. 03 – “*Crucificação*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1922 – Zanini, 1997, p. 184.

FIG. 04 – “*Crucificação*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1924 – Zanini, 1997, p. 184.

FIG. 05 – “*Pietá*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1922 – Zanini, 1997, p. 190.

FIG. 06 – “*Flagelação*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1924 – Zanini, 1997, p.191.

FIG. 07 – “*As Nadadoras*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1924 – Zanini, 1997, p.236.

FIG. 08 – “*As tenistas Heloisa de Oliveira e Odila Salles durante partida de duplas*”, foto de autor desconhecido, registrada em 1918 – Schpun, 1999, p.138.

FIG. 09 – “*Tênis*”, quadro de Vicente do Rego MONTEIRO, pintado em 1927 – ZANINI, 1997, p. 237.

FIG. 10 – “*Tênis*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1928 – Zanini, 1997, p. 234.

FIG. 11 – “*Tênis*”, quadro de Vicente do Rego Monteiro, pintado em 1928 – Zanini, 1997, p. 238.

FIG. 12 – “*No estádio*”, quadro pintado por Aleksandr Deinika, pintado em 1931 – Art e Dossier, 2005, p.21.

FIG. 13 – “*A chama olímpica em Berlim na ocasião das Olimpíadas*”, foto de Arno Breker, registrada em 1936 – Art e Dossier, 2005, p.28.

FIG. 14 – “*Mergulho*”, foto de Aleksandr Rodchenko, registrada em 1936.

FIG. 15 – “*Homem com uma câmera na mão*”, imagem reproduzida a partir do filme de Dziga Vertov, produzido em 1929.

FIG. 16 – “*Sebastopoli, Estádio de natação Dynamo*”, quadro de Aleksandr Deinika, pintado em 1934 – Art e Dossier, 2005, p.22.

FIG. 17 – “*S. M. Kírov saúda a parada dos esportistas*”, quadro de Aleksandr Samokhaválov, pintado em 1935 – Catálogo, 2002, p. 516.

FIG. 18 – “*Esportistas*”, quadro de Kazímír Malievitchi, pintado em 1923 – Catálogo, 2002, p. 481

FIG. 19 – Detalhe da figura 17.

FIG. 20 – “*Corrida*”, quadro de Aleksandr DEINEKA, pintado em 1932-33 – Catálogo, 2002, p. 507.

FIG. 21 – “*Homem com uma câmera na mão*”, imagem reproduzida a partir do filme de Dziga Vertov, produzido em 1929.

FIG. 22 – “*Carta a Tatiana Iacovlena*”, poema de Vladimir Maiakóvski escrito em 1928 – Schnaiderman, 2003, p.129.

FIG. 23 – “*A Esportiva*”, quadro de Aleksandr Deinika, pintado em 1923 – Art e Dossier, 2005, p.20.

FIG. 24 – “*Olimpia*”, imagem reproduzida a partir do filme de Leni Riefestahl, produzido em 1936

Sumário

Lista de Figuras	09
Introdução	13
I. Imagens da Modernidade	16
II. A escrita do esporte em Vicente do Rego Monteiro	25
III. Esporte em vermelho	36
IV. Notas sobre o esporte	41
Referências Bibliográficas.....	45
Anexos	

Introdução

Certa vez um professor me disse que o início de todo trabalho deveria conter um resumo. Uma espécie de narrativa sobre o que o leitor encontraria ao longo do texto, ou melhor, uma meta-narrativa e que, exatamente por isso, deveria ser escrita por último. Assim, o corpo do texto, resumido a brevíssimas palavras em uma *apresentação*, deveria ser não mais que um corpúsculo do texto, na proporção de um, no máximo dois, parágrafos para cada capítulo. Daí, então, optei por começar este trabalho com uma *introdução*.

Faço, aqui, exatamente o que se lê acima: uma introdução, isto é, não mais que introduzir o leitor ao primeiro impulso que gerou o movimento da escrita. Uma narração sobre como o assunto, que por tantas vezes me foi desprezível, se tornou interessante.

Falo do esporte, que me segue desde a infância. Recordo-me bem de uma foto em que apareço de *shorts* e camisa de time de futebol, e que mesmo sem nunca ter tido prazer algum em chutar uma bola, me mostram essa foto como uma pequena relíquia. Gostava mesmo era de videogame e, quiçá, de um e outro jogo (eletrônico) de esporte...Se por acaso incomodo o leitor com essas memórias sentimentais de uma infância esportiva, peço desculpas. Foi só “à guisa de introdução”.

O fato é que o esporte nunca me deixou em paz, e minha resposta a isso foi um descaso eletivo. Preferi sempre fazer, e estudar depois que ingressei no curso de educação física, outras práticas corporais que não o esporte.

– “Bem, mais como foi, então, que você se interessou em estudar o esporte?” Calma, eu já ia começar a dizer! Foi há pouco mais de um ano, numa visita à Pinacoteca do Estado. Era um sábado e – como todo sábado a entrada é franca – fui até lá mesmo sem a menor idéia do que estava em exposição. O acaso desta vez foi quem se encarregou de marcar meu encontro com o esporte. Neste dia, alterei o roteiro habitual. Atravessei a praça da Luz, o “jardim da Pinacoteca”. Passei depois pela Estação da Luz, antiga companhia São Paulo Railway, e comecei desta vez pela

Estação Pinacoteca. Já da entrada, na bilheteria, vi o anúncio da exposição: “*Mestres do Modernismo*”, no segundo andar. Subi pelas escadas e desembarquei na exposição.

Era uma reunião de pintores e escultores *modernos*, uns brasileiros outros imigrantes naturalizados, em uma pequena sala da Estação. Encontrei Tarsila, a musa do modernismo brasileiro, e Brecheret, com suas esculturas de bronze. Mas quem realmente me despertou a atenção foi um pintor de Recife, Vicente do Rego Monteiro. Havia três quadros de Rego Monteiro e, sobretudo, com um deles passei boa parte da visita. O quadro intitula-se “Tênis” e data de 1928. A composição era feita por uma figura feminina no centro da tela, que após golpear a bola, ainda se encontrava em voo, e outra figura masculina à esquerda, que caminhava no sentido oposto ao da trajetória da bola. Interessante mesmo era ver como essas duas figuras jogavam tênis de corpo nu. A silhueta dos corpos tinha um desenho estilizado, quase um croqui de uma escultura grega. Curioso também era notar que ao lado de cada peça ali disposta na sala, havia uma nota explicativa e que, ao lado deste quadro, nas últimas linhas, dizia: “(...) *os esportes foram temas constantes na obra de Rego Monteiro, tendo pintado boxeadores, nadadores, tenistas, entre outros. Nos anos de 1920, praticar esportes também era uma forma de ser moderno.*”

Havia, então, na Estação, uma misteriosa atmosfera esportiva. Era como se o pintor pernambucano soubesse de alguma coisa ao escolher o esporte, ao longo da década de 1920, como motivo pictórico que a mim havia passado despercebido. Tinha, pois, à minha frente uma preciosa pista sobre o esporte. Ainda que a experiência, ao ver à minha frente uma das telas de Rego Monteiro sobre o esporte, fosse excitante, não era o bastante à minha curiosidade. Era preciso seguir o rastro desse *tema constante* na obra de Rego Monteiro e procurar, entre essas pistas e rastros, os fios que se entedassem em uma trama – moderna e esportiva! Falo, pois, de uma breve narração sobre a modernidade e o esporte.

No entanto, reunir essas imagens do esporte em Rego Monteiro foi apenas o lugar sitiado para nossa investigação. Apresentá-las tão somente seria demasiado desinteressante às “*faculdades de desenredar*”¹. Foi preciso percorrer essas imagens do esporte e da modernidade, e transitar entre elas; descobrir o que não se revela de imediato ao assistir um quadro. E quem ainda

¹ “Assim como o homem forte se compraz de suas capacidades físicas, gozando assim dos exercícios que chamam seus músculos à ação, também se glorifica o analista nos exercícios de suas faculdades de desenredar”. In: Edgar Allan Poe. *Murders in the Rue Morgue*, 1841. Tradução “caseira” do original disponível em: <http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/murders.html>

acredita na idéia de que as imagens – ao contrário da ordem lógica das palavras no texto – são recebidas pelo espectador de maneira calma e passiva: engana-se!

Imagem e texto se confundiam em uma única trama; eram, pois, personagens indissociáveis de uma mesma história. Insólita história. E ao invés de formular uma questão sobre a relação entre o esporte e a modernidade que explicasse um possível envolvimento de Rego Monteiro com a escolha de seus temas, decidi optar por questão nenhuma. Faço, aqui, não o esforço de responder a uma questão, mas o esforço de *co-responder* estas imagens e textos, vistas na Estação Pinacoteca e revistas em livros, com outros textos e imagens sobre o esporte e a modernidade.

O primeiro capítulo é um passeio, curto e veloz, sobre os trilhos da modernidade. Pode-se dizer, em outras palavras, que o primeiro capítulo é quase um diário; nele o leitor irá encontrar as notações de um viajante que, olhando através da janela, marcou, sem muita exatidão, tudo aquilo que lhe chamou a atenção.

O segundo capítulo foi dedicado à obra de Rego Monteiro; deixo, rapidamente, algumas pistas sobre seu percurso artístico e me debruço especificamente a um – ao desdobramento de um – de seus quadros da série esportiva: *Tênis*.

Por fim, no terceiro e quarto capítulos, deixo algumas reflexões sobre a produção de imagens do esporte na República Soviética da Rússia. Apesar da produção russa de imagens do esporte ser geograficamente bem distante das imagens do esporte produzidas por Rego Monteiro, o lugar de origem dessas imagens não o são. Ambas fazem parte de um determinado projeto estético e, por conseguinte, político, no qual o uso do esporte é essencialmente o uso ideológico do corpo.

I. Imagens da Modernidade

“Infelizmente esses maravilhosos lugares que são as estações, de onde se parte para um destino afastado, são lugares também trágicos, pois se ali se cumpre o milagre de que as terras que ainda não tinha existência senão em nosso pensamento vão ser aquelas em que viveremos(...)”

À sombra das raparigas em flor, Marcel Proust².

Começemos, então, pelas estações. Lugares de partidas e chegadas. “Trágico” como diria Marcel Proust. É lá que as locomotivas, entre longos silvos e fumaça, anunciam o futuro inevitável do progresso. Afinal, esse monstro veloz que desliza sobre duas linhas de ferro traz, em sua presença, alguns dos elementos essenciais à modernidade: o incrível avanço da ciência e da técnica e a transformação da noção de tempo e de espaço na vida cotidiana. As maravilhas do mundo moderno ofereciam aos habitantes das grandes cidades uma nova percepção do tempo e do espaço; ofereciam, pois, uma nova estética da vida cotidiana.

A máquina a vapor é, deste modo, o anjo anunciador da modernidade. Não por coincidência o primeiro filme dos irmãos Lumière trazia uma locomotiva; um monstro de aço que, em velocidade assustadora, era projetado em grande tela e, em poucos segundos, ameaçava saltar sobre as cabeças da platéia, de olhos bem atentos ao espetáculo do cinema³.

² Cf. Proust, M. *À sombra das raparigas em flor*. 11ª ed. trad. Mário Quintana. São Paulo, Globo, 1992. p. 197.

³ Cf. Sant’Anna, 2001. Em “Notas sobre o peso e a velocidade dos corpos”, Denise diz que a “imagem da locomotiva como um ser vivo e veloz, quente e voraz, composto por músculos de ferro, habita inúmeros romances e poemas do século XIX, além de ocupar um lugar privilegiado no maquinismo do Modern Style de 1900” (p. 13). Imagens que nos são apresentadas ora da literatura francesa, como é o caso deste ensaio, ora da literatura russa, como são tomadas no livro “Trem fantasma” de Francisco Foot Hardman.

O espetáculo das máquinas, exibido pela literatura e cinema, é também uma fantasmagoria⁴ moderna, pois, a locomotiva, simultaneamente, assusta e fascina. Assusta por sua monstruosa constituição de peças barulhentas que, misteriosamente, se engendram em harmonia e, ao mesmo tempo, fascina por sua fantástica propriedade de atravessar os espaços num intervalo de tempo incomparável à capacidade humana.

A nova configuração do tempo e do espaço pela locomotiva⁵, tal como por outros aparatos modernos, é a marca registrada do progresso humano. O desenvolvimento urbano-industrial, à medida que se alastrava pelas antigas paisagens, esculpia novas formas às cidades e, por conseguinte, aos corpos que percorressem o labirinto de ruas e avenidas da nova organização racional e planejada das cidades modernas.

* * *

A velha cidade que almejasse vir a ser uma cidade moderna, uma *metrópole*, iniciaria sua longa jornada, estética e ideológica, rumo ao futuro inevitável de toda humanidade. Esta jornada progressista e de caráter universal, conduziria a velha cidade, guiada pelo avanço da ciência e pelas novas tecnologias, à sua nova fachada arquitetônica, moderna e civilizada.

Os novos planos de urbanismo, traçados às velhas cidades, traduziam o desejo de organizar o espaço e reorientar os caminhos da *urbes*. Existia aí, imbuída neste desejo, uma vontade de realinhar os caminhos com a marcha do progresso e da civilização. Foi assim que as velhas cidades, portadoras de características feias e grotescas, tornaram-se ultrapassadas e obsoletas e, em nome do progresso, submeteram-se ao processo inevitável de “embelezamento”, traçado pelos planos de urbanismo, que em pouco tempo transformariam as velhas cidades desordenadas em belas cidades modernas.

⁴ Cf. Chauí, 1998. No texto “Janela da alma, espelho do mundo”, a autora desenreda o longo processo de envolvimento entre visão e conhecimento desde sua origem na filosofia clássica. A palavra fantasmagoria, assim como fantasia e fantástico, deriva do radical grego “*phantós*” que quer dizer “o visível e o que pode ser dito ou manifestado pelas palavras” (p. 34).

⁵ Cf. Hardman, 1988. Para o autor: “Essas obras nascidas do progresso técnico apresentam-se de modo fantasmagórico quando percebidas, simultaneamente, à luz de dois feixes conexos de relação: (a) em suas rupturas espaço-temporais com o mundo circundante, no sentido dos impactos tecnológicos que novos mecanismos e procedimentos são capazes de desencadear no plano das chamadas “mentalidades”; (b) em suas articulações internas, à medida que características como tamanho, movimento, justaposição de ferramentas simples numa estrutura mecânica complexa, ritmos, ruídos, automatismos acabam compondo em si mesmas, no seu conjunto, figuras em que o exercício da *mimesis* redundou em construções monstruosas” (p. 47).

Assim aconteceu com a velha capital paulista, no final do século XIX. Para que a velha capital do café, com características de cidade colonial, se tornasse uma metrópole, era, pois, necessário *embelezar* a velha cidade. O sentido de “*embelezar*”, aqui, “*traz embutida a valorização do novo em oposição aos signos da cidade colonial*”⁶. O centro passaria das igrejas e conventos, com a nova configuração da cidade moderna, para os novos prédios da administração pública, pois “*o ideal republicano dispensava especial atenção à educação, à saúde e às questões relativas ao saneamento básico*”⁷. Com efeito, os novos prédios da administração pública, construídos no centro da cidade, substituíram os velhos signos da cidade colonial, em ruínas, e se tornaram rapidamente os novos signos da modernidade.

O deslocamento do centro urbano refere-se não somente à mudança geográfica das construções no mapeamento da cidade, mas a reconfiguração urbana das novas cidades revela uma alteração do lugar para onde as relações de poder se confluem, pois “*com ascensão da burguesia, e conseqüentemente, dos novos símbolos arquitetônicos, este quadro altera-se substancialmente*”⁸.

Alteração esta que conserta a miopia aristocrática das velhas cidades; conserta o olhar que se perdia nas grandes extensões de terra e, por isso, se orgulhava da herança, material e imaterial, legada por sua família. Enfim, esse olhar voltado para o passado será corrigido, com o advento da República e a ideologia do progresso, para as novidades urbanas da metrópole.

* * *

As transformações urbanas foram registradas, desde o projeto primeiro de “*uma civilização nos trópicos*”⁹, pela fotografia. A empresa do último Imperador em divulgar à toda Europa uma imagem civilizada do Brasil, aos moldes europeus, foi um fracasso! Apesar de todo esforço do Barão de Rio Branco, responsável em grande parte por publicar o “*Álbum de Vistas do*

⁶ Cf. Lima e Carvalho, 1997, p. 114.

⁷ *Idem*, p. 116.

⁸ *Idem*, p. 117.

⁹ Cf. Kosoy, 2002. O autor analisa o programa visual do Império, no qual o “*processo de construção da realidade*” fora organizado pelo Barão de Rio Branco a propósito da Exposição Universal de Paris em 1889, no livro “*Le Brésil: Album de vues du Brésil*”. Segundo o autor, as temáticas apresentadas no livro giram em torno do binômio natureza-civilização e se referem às transformações urbanas, ao progresso material, à agricultura e a industrialização. Além, dessas temáticas o álbum também conta com “*Monumentos eqüestres como a estátua de D. Pedro I (foto de Marc Ferrez) e comemorativos como o do triunfo na Guerra do Paraguai (foto de Lindermann) que também foram acrescidos à coleção, possivelmente para serem apresentados como marcos civilizatórios aos receptores europeus*” (p. 100). Votaremos, adiante, com mais calma às imagens desses “*marcos civilizatórios*”.

Brasil” na Exposição Universal de Paris, em 1889, e do próprio Imperador, a tarefa de revelar aos olhos de todo o mundo uma “civilização brasileira” não obtivera êxito. A edição do álbum, produzida sob encomenda de D. Pedro II, ficou pronta duas semanas após o término da Exposição Universal e foi publicada depois do fim do Império, com o advento da República, nos Estados Unidos do Brasil.

O registro fotográfico organizado sob forma de álbum, ora pelo projeto nacional do Império ora pelo projeto nacional da República, fornece uma “*leitura dirigida*” das condições sociais e econômicas do país. Pois, “*tratam-se de imagens encomendadas que, se por um lado, se prestaram para a fixação da memória, por outro, tinham em geral, uma finalidade promocional, propagandística*”, à qual se refere Boris Kosoy¹⁰. Álbuns que eram “*financiados por instituições oficiais ou empresas privadas interessadas em divulgar um certo tipo de progresso*” (p.81).

A organização desses álbuns buscava, no instantâneo da fotografia, o retrato fiel da cidade e a verdadeira imagem das transformações urbanas. Pois, a fotografia possuía – e ainda possui, nos dias atuais – um falso estatuto de registro pleno dos acontecimentos do passado. Tal crença deve-se, primeiro, à própria técnica de produção da imagem fotográfica, ao *processo de revelação*, no qual a imagem nasce de um processo foto-químico de revelação da imagem, enquadrada pela objetiva do fotógrafo, no artefato fotográfico, isto é, a fotografia propriamente dita; e a segunda, que de certo modo decorre da primeira, é a propriedade de *re-velar*, de retirar os véus que cobrem a imagem do passado, um tempo perdido, como um registro objetivo de um testemunho ocular.

Dessa forma, o estratagema imperial, do uso de fotografias ordenadas em álbuns, para exibir *uma civilização nos trópicos*, continuou sendo eficaz na República. No entanto, os artefatos fotográficos, organizados em álbum, que atestavam o esforço civilizador do Império em adestrar a natureza selvagem e definir seus marcos civilizatórios, agora serão usados como propaganda do Governo republicano de Washington Luiz, em São Paulo, no início do século XX. Porém, desta vez, os álbuns traziam imagens da velha cidade colonial e as comparavam com a moderna capital paulista, “*embelezada*” pelos planos de urbanismo.

¹⁰ Cf. Kosoy, 1998, p.81. Além de pensar o álbum fotográfico como uma “*leitura dirigida*”, como sugere Boris Kosoy, podemos pensar também, conforme os “*Álbuns Comparativos de São Paulo*” do início do século XX, sob encomenda do prefeito Washington Luiz, como uma “*narrativa visual*”, na qual uma série de imagens são agrupadas em uma certa ordem, formando uma “*composição visual*”, que nos contam, por intermédio dos registros, como se deu a “*reorganização do espaço urbano*”. Cf. Lima e Carvalho, 1997.

Com efeito, o esforço imperial de desbravar e explorar a natureza selvagem do Brasil, o esforço de fundar uma civilização nos trópicos será, dentro em breve, substituído pelo esforço republicano de recuperar o atraso colonial das cidades sujas e tortas, e, sobretudo, educar seus cidadãos para estas novíssimas cidades.

* * *

Há na iconografia duas versões que representam a Independência do Brasil: a primeira, e oficial, “*O grito do Ipiranga*” assinada por Pedro Américo, em 1888, e outra de Georgina de Moura Andrade, intitulada “*Sessão do Conselho do Estado*”, que data 1922¹¹. Na primeira, são figurados os heróis da revolução: bravos guerreiros, montados em cavalos enfurecidos, destinados a salvar sua pátria da colonização portuguesa; na segunda, a Princesa Leopoldina, calmamente, junto a uma cúpula de varões, delibera, com bico de pena e nanquim, sobre a fortuna de seu país. As fardas de alta patente, neste segundo quadro, deixam os campos de batalha para se enclausurarem nos aposentos do palácio e, dali, decidirem o destino do Estado.

Certamente, a imagem oficial da Independência haveria de ser a primeira; é nela, pois, que o espírito heróico, de ilustres militares, marca o ato fundador de uma nova época. A criação de um mito nacional – o do herói fundador – está, estética e ideologicamente, representado na obra de Pedro Américo.

A imagem é parte integrante do programa visual de D. Pedro II que desenharia os contornos da civilização brasileira. A tela de Pedro Américo é uma encomenda do legítimo herdeiro do herói fundador¹².

¹¹ Cf. Mulheres Invisíveis. Jornal da Unicamp, 6 a 12 dez. 2004. No artigo, a socióloga Ana Paula Cavalcanti Simioni apresenta algumas artistas brasileiras, dentre elas a pintora Georgina de Moura Andrade, que foram esquecidas pela crítica da época. Segundo a entrevista, “*Ela [Georgina] ingressou em 1904 na ENBA, onde conheceu o marido Lucílio de Albuquerque, adotando este sobrenome artisticamente. Frequentou a École de Beux-Arts e a Academie Julian por cinco anos, trazendo ao Brasil o aprendizado de um estilo ainda original para os meios locais: o Impressionismo*”.

Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/dezembro2004/ju275pag12.html>. Acesso em: 11 mar. 2006.

¹² Cf. Kosoy, 2002. Sobre os esforços do último imperador do Brasil em seu projeto nacional de uma civilização brasileira; o programa estético do último imperador previa o subsídio de jovens artistas brasileiros nas escolas de arte e academias européas, sobretudo, em França. A educação européa, custeada por D. Pedro II, do pintor Victor Meirelles e do compositor Carlos Gomes foram parte do projeto imperial de uma civilização nos trópicos.



FIG. 01 – Pedro Américo. *Independência ou Morte*. 1888.



FIG. 02 – Georgina de Moura Andrade. *Sessão do Conselho do Estado*. 1922

A representação de D. Pedro e sua cavalaria seguem, da composição à escolha das cores, exatamente os padrões do realismo em voga, do qual todo belo quadro deveria estar vinculado. A escolha de acontecimentos históricos como motivo pictórico é um dos temas centrais na tradição da pintura européia após a Revolução Burguesa¹³.

No segundo quadro, datado já no início do século XX, a luz que se derrama sobre as personagens, retirando o bom e velho traço firme que contorna o desenho, se dissolve por toda dimensão da tela. A janela da qual a luz irradia e invade a sessão do Conselho é, pois, o centro da composição e apesar do quadro de Georgina não representar uma cena a céu aberto, lugar onde a luz toma seu efeito máximo, as cores oferecem um limite trêmulo aos membros da “*Sessão do Conselho do Estado*”, pois tal como sugeria as obras impressionistas¹⁴, a luz confere, à percepção das cores e do movimento, o “verdadeiro” limite entre o objeto iluminado e sua sombra.

* * *

O herói fundador figurado no programa visual do projeto civilizador de D. Pedro II era, pois, também um herói marcial. Afinal, a ordem e o progresso chegaram a galope, na cavalaria das Forças Armadas. O império de D. Pedro II em nada contribuía à marcha inexorável da humanidade rumo ao futuro, próspero e glorioso. Assim, o velho projeto deveria ser descartado porque tinha se tornado obsoleto, *ultrapassado*. Os avanços da técnica e da ciência eram, no projeto civilizador da República, urgente à civilização brasileira e, na contramão do progresso, o projeto nacional do Império se chocava com o porvir de um mundo moderno e, por esse motivo, estava condenado pelas novas maquinarias modernas.

Os arautos do progresso eram os mesmos que, na ocasião dos conflitos na região platina, configuravam as Forças Armadas do Brasil na Guerra do Paraguai. Conflito que assegurou as fronteiras do território nacional e produziu o mote de inesquecíveis histórias. As lembranças da guerra deixariam profundas marcas na infância do final do século XIX¹⁵; os

¹³ Cf. Gombrich, 1999. No capítulo “*Ruptura com a Tradição*”, o autor se surpreende como os temas, antes da Revolução Burguesa, na tradição pictórica européia que se restringiam a, basicamente, três: os da mitologia greco-romana, aos episódios religiosos da Bíblia e os alegóricos, reveladores de alguma verdade; Assim: “*E curioso verificar até que ponto, antes de meados do século XVIII, era raro os artistas se desviarem dos estreitos limites da ilustração, pintarem uma cena de romance ou um episódio da história medieval ou de seu próprio tempo*” (p. 481).

¹⁴ Cf. *Idem*, 1999.

¹⁵ Cf. Freyre, 2004. No ensaio “*Ainda em torno da reação de um passado ao desafio ao futuro: testemunhos de uma época em transição*”, Gilberto Freyre reúne diversos depoimentos sobre os “heróis da infância” de pessoas, naturais

militares e os mártires da guerra – Duque de Caxias, General Osório, Floriano Peixoto, entre outros – foram animados por brinquedos e brincadeiras infantis em diferentes regiões do Brasil. Os heróis da guerra eram, pois, os heróis da infância.

Com efeito, a Guerra do Paraguai, combinada à ideologia do progresso, resultaram em poderosas *alegorias de guerra*, cuja força destas imagens atacavam a decadência do império, já em ruínas, e os velhos hábitos coloniais da capital do Império, no final do século XIX.

O herói e seu cavalo – alegorias de guerra – podiam ainda ser vistos nos passatempos esportivos, na capital da República. E “*não por acaso o turfe se estrutura como o esporte de destaque no final do século XIX*”¹⁶. Ali os verdadeiros “*sportmans*” eram os proprietários dos cavalos; os “*barões do turfe*” eram os herdeiros do legítimo espírito esportivo, moderno e civilizado.

No entanto, o herói e seu cavalo estariam dentro de pouco tempo condenados à morte. Duplamente condenados, pois, as alegorias são imagens vivas que já no ato de seu nascimento recebem, do “*anjo da história*”¹⁷, a duração de sua existência, e ainda se porventura essas alegorias pretendessem alongar, de algum modo, sua existência pré-determinada, não escapariam à marcha da ciência, cujo avanço da indústria bélica reduziria o corpo do herói a dimensões ridiculamente pequenas no campo de batalha. Os heróis militares com seus cavalos e baionetas – antigas alegorias de guerra – cederiam espaço, no espetáculo das novas tecnologias, aos equipamentos de altíssimo poder de destruição em massa¹⁸.

A narração do ato heróico e da vitória exemplar no campo de batalha, cujo inimigo é derrotado pela força, coragem e bravura do herói, seria dentro em breve esquecida; os heróis da infância deixariam de ser os heróis militares em ação, como a imagem de Napoleão, montado em seu cavalo branco pintada por Louis Davis, o pintor oficial da Revolução Francesa. Assim, os

de diferentes regiões do país, que atravessaram o período de transição entre o Império de D. Pedro II e a República, erigida sobre as colunas do progresso.

¹⁶ Cf Lucena, 2001, p.100. No capítulo “*Da república, do passatempo e do esporte*”, o autor conta, a partir de revistas e crônicas, como o esporte se configurou como uma prática civilizada e moderna em oposição a uma sociedade colonial e arcaica.

¹⁷ Cf Gagnabin, 2005. No capítulo “*O Hino, a Brisa e a Tempestade: Dos Anjos em W. Benjamin*”, a autora se refere à imagem do anjo presente na IX tese “*Sobre o Conceito de História*” e diz que “*Os anjos são aqui os portadores de uma destruição necessária, sua própria, certamente e, mais profundamente ainda, a destruição de um tempo que teria a pretensão de se perpetuar a si mesmo*”, pois, continua Jeanne Marie, “*os anjos talmúdicose tornam aqui anjos exterminadores e purificadores, nada têm de suaves e sorridentes criaturas protetoras*” (pp. 124-125).

¹⁸ Cf Gagnabin, 2004. Sobre alegorias e símbolos e cf. Benjamin, 1994. Sobre a pequenez da condição humana e o poder das novas tecnologias no início do século XX, em seu conhecido artigo “*O narrador*”.

heróis militares – alegorias de guerra – deixam, rapidamente, as brincadeiras de criança, no final do século XIX, para se tornarem estampas em livros didáticos, a partir do início do século XX.

* * *

O herói militar consagrado por suas peripécias em campos de batalha, reanimado pela infância do final do século XIX, dá lugar, agora, a outros heróis cuja extraordinária virtude das habilidades físicas são demonstradas em ringues, pistas e quadras. Os heróis de guerra serão, pois, transfigurados em heróis do esporte moderno.

A consagração do herói esportivo é assistida, na *“liturgia olímpica”*, por milhões de espectadores espalhados no mundo todo; é lá que o herói se lança na aventura de sobrepujar o adversário por meio de suas virtudes físicas e habilidades magníficas.

Desta maneira, *“essa imagem forte, aureolada de prestígio e amplamente difundida, oferece um elegante apoio às fórmulas discursivas”*, que conforme Nicolau Sevcenko¹⁹, abrange *“desde a retórica até a imprensa popular, posta na contingência de se comunicar com os grupos sociais compostos das mais diversas origens, tradições e níveis de informações”*.

O esporte chega no início do século XX como uma prática moderna, de origem européia e civilizadora; chega e se apresenta de perfil aos diferentes grupos sociais, pois cada prática esportiva, tal como a simpatia de um grupo social à determinada modalidade, será tida como um *emblema*, algo que identifica um certo grupo e o distingue dos demais. Decerto, os tenistas de Rego Monteiro são nutridos de característica bem pouco populares...

¹⁹ Cf. Sevcenko, 1992, p.67. O autor apresenta algumas pistas de como o esporte, somado à ideologia do progresso, atingiu os anseios de uma época que buscava, em movimento incessante e desvairado, o caminho para o futuro; e *“o herói, por definição, é uma criatura que se eleva por suas próprias forças e essa dignidade, mediante um gesto audacioso de conquista. Ele só pode ser concebido, portanto, como um ser em estado de movimentação indômita. Suas virtudes únicas de mobilidade são a fonte mesmo de seu poder e a razão de sua veneração pelos homens. Ele não pode nunca estar estático ou em repouso como os deuses entronados. Seu espaço é o da aventura, sua obra é a luta: contra o meio, contra seus oponentes, contra seus próprios limites”*.

II. A escrita do esporte em Vicente do Rego Monteiro

“Sou cidadão de nenhum lugar, mas amo sobretudo Paris”

Vicente do Rego Monteiro²⁰

O percurso artístico de Vicente do Rego Monteiro começa desde muito cedo. Fédora, irmã mais velha de Vicente, recebia aulas particulares de pintura e, desde então, o pequeno Monteiro aproveitava para soltar seus primeiros traços. Sua trajetória no mundo das artes continua em 1908, quando a família Rego Monteiro muda-se para o Rio de Janeiro. Por lá Vicente acompanhou Fédora nos cursos da Escola Nacional de Belas Artes. Pouco tempo depois, em 1911, Vicente chega em Paris e toma contato com grandes nomes da pintura e da escultura no século XX. Aos 14 anos, Vicente tivera uma pintura e uma escultura no “*Salon des Indépendant*”²¹, e logo recebeu da crítica o apelido de “*Le petit Rodin*”.

O clima tenso que respirava toda Europa fez com que a família Rego Monteiro retornasse, em 1915, para o Rio de Janeiro. No Brasil, é atraído pelo concurso, em 1917, que daria ao vencedor a honra de ter gravado seu nome no monumento comemorativo do centenário da Revolução de Pernambuco. Vicente não obtivera êxito. Sua ida a Pernambuco tornou possível sua primeira exposição no Teatro Santa Isabel em Recife: uma mistura de Ballet Russo com as danças indígenas que resultou numa representação decorativa dos rituais dos índios²². Seu interesse pela arte e os costumes dos índios Amazonas aparecem desde o início de sua obra. Em

²⁰ Cf. Zanini, 1997, p. 20.

²¹ *Idem*, 1997.

²² Cf. Ducan, 1988. No capítulo oito, o autor descreve as transformações da arte decorativa – Art Decô –, em pinturas, cartazes e ilustrações com o advento da primeira Grande Guerra. Segundo o autor “*livros e revistas de moda, ilustradas nos anos de 1910-1914, anteciparam a figuração estilizada da Art Decô que envolveria Paris depois da Grande Guerra*”. Antecipação que, segundo Ducan, foi “*inspirada, sobretudo, pela chegada do Ballet Russo de Diaghilev em 1909*” (p. 147). A estilização decorativa de Rego Monteiro pode ser conferida na série de ilustrações para o livro “*Légende, Croyances et Talismans de indiens de l’Amazone*” (1923), de Louis Ducharte, publicado em Paris.

1920, Vicente expõe em São Paulo e estabelece o primeiro contato, mediado pelo poeta e crítico Roland de Carvalho, com as grandes figuras do modernismo brasileiro: Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, entre outros. No mesmo ano, Vicente retorna a Recife e se encanta com “a descoberta das coleções de cerâmica da Ilha de Marajó, no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista”²³. Em 1921, Vicente volta a Paris e deixa com seu amigo dez²⁴ telas encomendadas por um “marchand” francês. As telas de Rego Monteiro, abandonadas no Brasil pelo marchand, conseguem, por intermédio de Roland de Carvalho, um espaço na exposição de artes plásticas da Semana de Arte Moderna. A década de 1920, quando esteve instalado na “Escola de Paris”, foi o período de maior produção pictórica de Vicente do Rego, segundo o pintor e historiador da arte Walter Zanini.

* * *

Rego Monteiro ingressa, na década de 1920, na “Escola de Paris”²⁵ e sua obra recebe as marcas das “avant-gardes” européias. Vicente se alimenta na “dieta do regime cubista”.²⁶ As primeiras telas da década de 1920 – *Crucificação* (1922), *Fuga para o Egito* (1923), *Flagelação* (1923) e *Pietá* (1924) – possuem em comum, além do motivo religioso, uma composição cubista. A economia da matéria e das cores somadas à geometrização das formas e o equilíbrio da composição constituem as principais características do cubismo sintético de Juan Gris, em oposição ao cubismo analítico de Braque e Picasso²⁷.

²³ Cf. Zanini, 1997, p. 81.

²⁴ *Idem*, p.112. As telas de Vicente deixadas no Brasil pelo “marchand” são: três retratos (um de Joaquim, seu irmão, um de Roland de Carvalho e outro de sua mãe), “Cabeças de Negras”, “Cabeça verde”, “Baile do Assírio”, duas aquarelas intituladas “Lendas brasileiras” e duas telas intituladas “Cubismo”.

²⁵ Cf. Batista, 1987. A autora mostra como o estudo do crítico de arte André Warnod, sobre os bairros de Montmartre e Monparnasse, deu origem ao termo “Escola de Paris”. Era, sobretudo, nestes dois bairros onde os jovens artistas, naturais de diferentes partes do mundo, se alojavam, na década de 1920, na capital mundial das artes.

²⁶ Metáfora de consumir a “dieta cubista” foi utilizada pelo professor Nelson Aguilar na aula “Laboratório de História II”, do dia 18 de outubro de 2005, na qual o assunto foi a obra de Rego Monteiro e sua participação no movimento cubista no início dos anos 1920.

²⁷ Cf. Sevckenko, 1992. Segundo o autor essa distinção, entre o cubismo sintético e analítico, foi realizada pelos críticos de arte da época. O “purismo”, o “construtivismo” e a “seção de ouro”, ao contrário, foram batizadas pelos seus próprios fundadores.



FIG. 03 – Vicente do Rego Monteiro.
Crucificação, 1922.

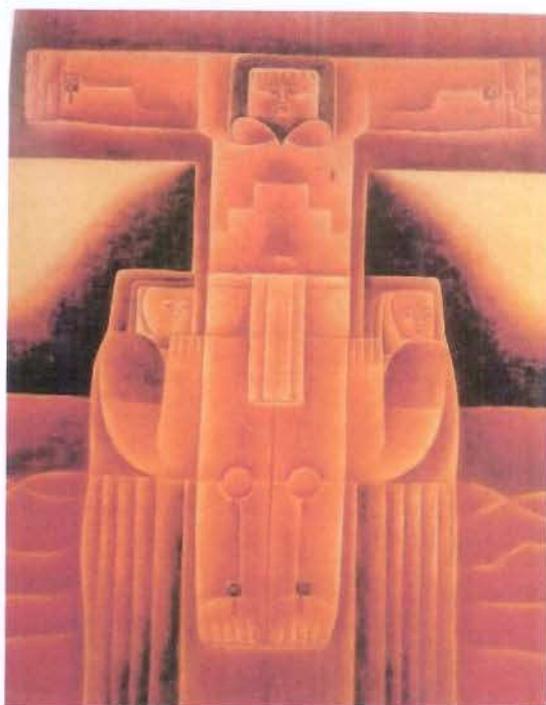


FIG. 04 – Vicente do Rego Monteiro.
Crucificação, 1924.

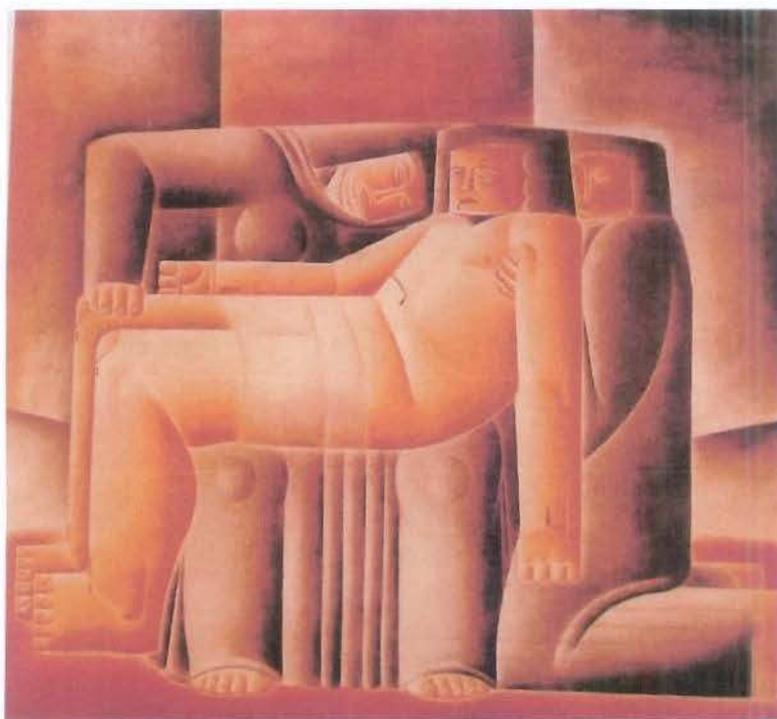


FIG. 05 – Vicente do Rego Monteiro. *Pietá*, 1924.

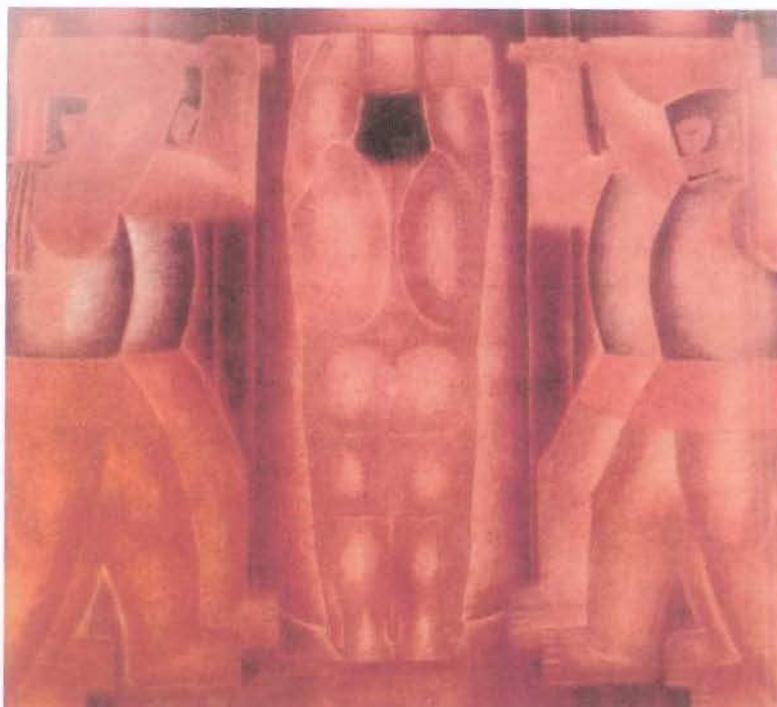


FIG. 06 – Vicente do Rego Monteiro. *Flagelação*, 1922.

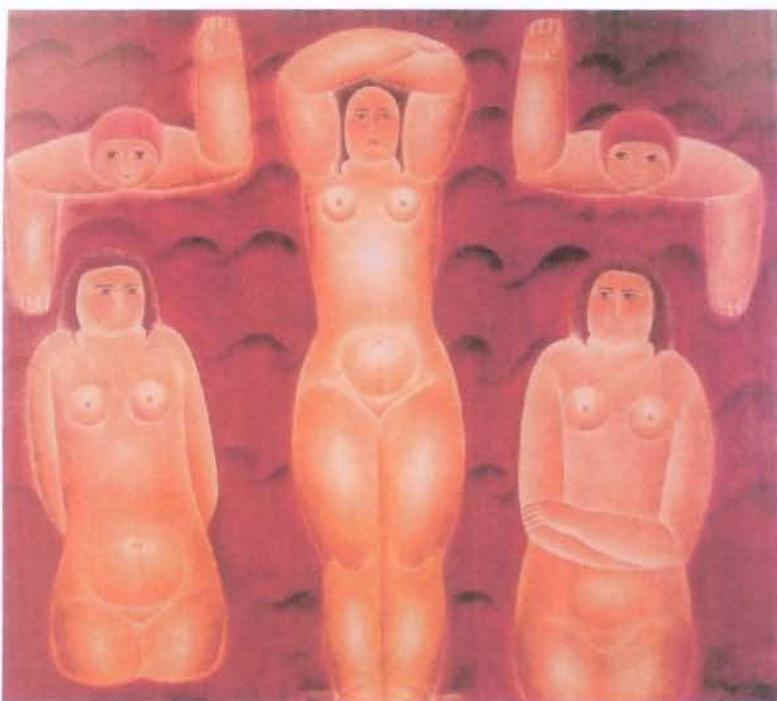


FIG. 07 – Vicente do Rego Monteiro. *As Nadadoras*, 1924.

Para o espanhol Juan Gris, o cubismo era “*mais interessante como um sistema de composição lógico e intelectual do que um método experimental*”.²⁸

A escolha da técnica cubista em Rego Monteiro se estende por toda série religiosa e atinge o início de sua série de quadros esportivos. As mudanças estéticas na obra de Vicente do Rego Monteiro acontecem mesmo ao longo da série esportiva. No entanto, “*As Nadadoras*” (1924), sob o ponto de vista técnico, pode ser considerado ainda como o último quadro da série religiosa. Neste quadro, as nadadoras são figuras cujo corpo é formado por peças geometricamente encaixadas e a composição dessas figuras no espaço obedecem à disposição simétrica, harmônica e racional, das cinco nadadoras. É neste momento que a pintura de Rego Monteiro acompanha de perto a vanguarda européia; pois, apesar da escolha estética pela técnica cubista, as obras continuavam ancoradas nos velhos motivos da tradição pictórica: as cenas de Cristo, narradas pelos apóstolos, na Escritura Sagrada.

Vicente se lança agora aos motivos da pintura moderna: as cenas triviais da vida cotidiana. O esporte se torna, no início do século XX, um tema recorrente nas letras e na pintura e a prática esportiva era parte integrante das cidades modernas e, por conseguinte, do cotidiano parisiense²⁹.

Assim, a mudança no tema é acompanhada por uma outra: a mudança na escolha estética. Rego Monteiro transita, na década de 1920, entre as formas geométricas em composição cubista e a estilização figurativa que já havia aparecido na sua obra, na representação do índio brasileiro. Vale ressaltar que a Art Decô já havia influenciado Rego Monteiro na série de ilustrações para o livro “*Légende, Croyances et Talismans de indiens de l'Amazone*” (1923), de Louis Ducharte, publicado em Paris.

Este retorno à estilização figurativa pode ser visto nas versões de “*Tênis*” (1927-28). A primeira tela, bastante próxima da segunda em composição, traz em primeiro plano a jogadora, presa ao solo em ponta-de-pé, golpeando uma bola imaginária, da qual o jogador acompanha, com o olhar, sua trajetória. A bola de tênis, figurada no canto inferior esquerdo do quadro, aparece

²⁸ Batista, 1987, p. 80.

²⁹ Cf. Zanini, 1997. Sobre os esportes como tema contemporâneo. “*As cenas esportivas – um 'leitmotiv' da modernidade dos anos 20, presente em inúmeros artistas – remontam à tela “As nadadoras” (1924), desta seguindo-se “O combate” (1927) até encerrar-se a série [esportiva] com as versões de “Tênis” (1927-28)”* (pp. 394-399); Sevcenko, 1992. Sobre a abrangência temporal dos diversos temas na obra de Rego Monteiro que “*(...) pode abranger desde um tempo mítico das origens, à vida tribal, à natureza intemporal, ao período bíblico e ao cotidiano contemporâneo de Paris*” (p. 286) e Batista, 1987, em seu estudo sobre os artistas brasileiros em França, Paris dos anos 1920, diz que “*os esportes conheciam grande voga*” (p. 21).

somente como contra-peso da assinatura do pintor. No primeiro dos quadros, as personagens da partida de tênis jogam em um ambiente mais rural, no qual ainda pode se ver uma construção sobre os morros verdes e o chapéu de campo da jogadora. No segundo, apesar da composição ser basicamente a mesma, as personagens são figuradas em um ambiente mais urbano, e onde se via a paisagem de morros verdes, agora se vê um conglomerado de prédios cinzas em linhas verticais, em oposição às linhas horizontais que confluem para o ponto de fuga localizado nas costas da jogadora.

O início do “*hábito da replicação*” em Vicente do Rego Monteiro foi marcado pelas duas versões de “*A Crucificação*” (1922-24). A segunda tela apresenta uma variação de tons³⁰ e pouca diferença no desenho e na composição, assim como Vicente faria, mais tarde, nas versões de “*Tênis*” (1927-28).

Mas a variação mais significativa entre as três versões de “*Tênis*” está na última tela em relação às duas primeiras. Nesta última, as personagens dividem o primeiro plano e a jogadora se descola do chão, e aparece na fase de vôo do salto em que golpeia a bola imaginária e, novamente, a bola de tênis que aparece no quadro, desta vez junto com um pedaço da rede, no canto inferior direito, equilibra a assinatura do pintor, no canto superior esquerdo. Estes elementos de equilíbrio – a bola, a rede e a assinatura - na composição acompanham a linha curva que desenha o corpo da jogadora em vôo, de modo que os jogadores ganham um efeito decorativo e estilizado. Bem, em primeiro lugar, ninguém rebateria uma bola de tênis daquela maneira e, segundo, que a jogadora da última tela é mais parecida com uma bailarina dos espetáculos da companhia de Diaghiev que Vicente tanto gostava de assistir em França³¹.

³⁰ Cf. Zanini, 1997. Além das “*diferenças cromáticas e seus efeitos dramáticos de claro-escuro*” (p. 184-92) entre as versões de “*A Crucificação*”, Vicente deixou também duas versões de “*Pietà*” e constitui uma série de elementos gráficos que puderam ser repetidos em outras telas.

³¹ A propaganda dos espetáculos artísticos, no início do século XX em Paris, conforme Alastair Duncan era feita em larga escala por cartazes estilizados em art déco. Segundo o autor: “*Em 1900, os cartazes tinham sido criados amplamente para anunciar eventos teatrais: apresentação musical, burlesca e cabaré. Depois da primeira Grande Guerra, seu uso foi estendido. Eles [os cartazes decorativos] agora promoviam viagens, encontros esportivos e exposição de arte, como os Salões anuais de Paris no Musée Galliera e no Grand Palais. Na Alemanha e Itália, os cartazes também se tornaram uma ferramenta significativa da propaganda nazista*” (p. 150). Tradução “caseira” do original em inglês. Cf. Duncan, 1988.

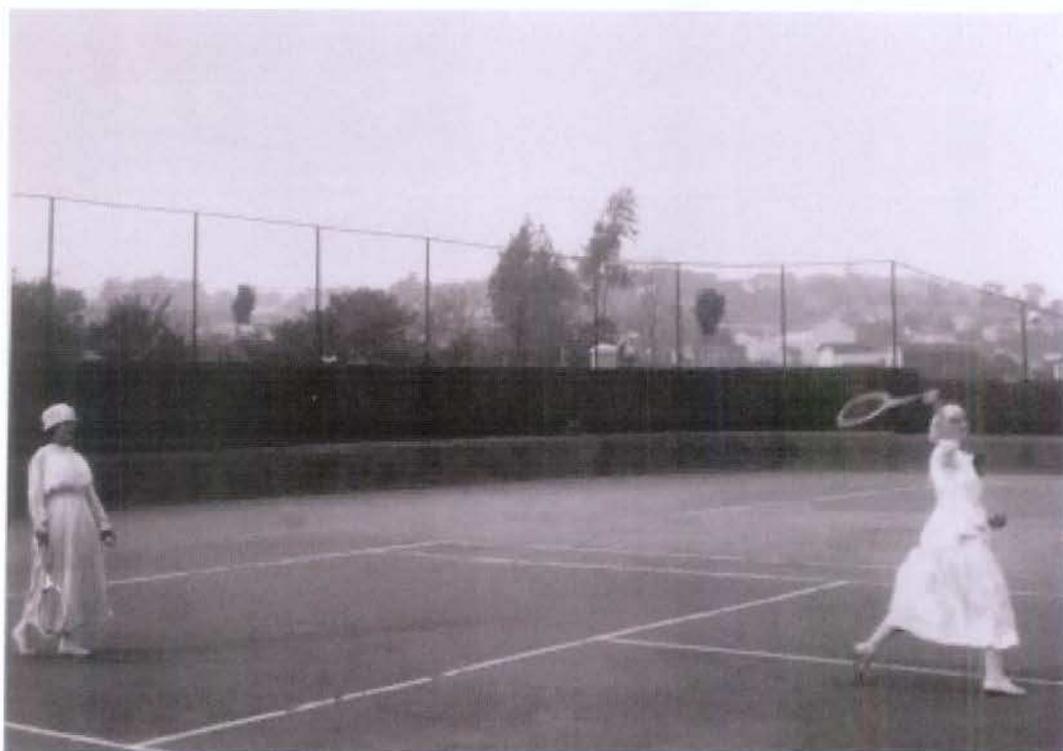


FIG. 08 – As tenistas Heloisa de Oliveira e Odila Salles durante partida de duplas em 1918.

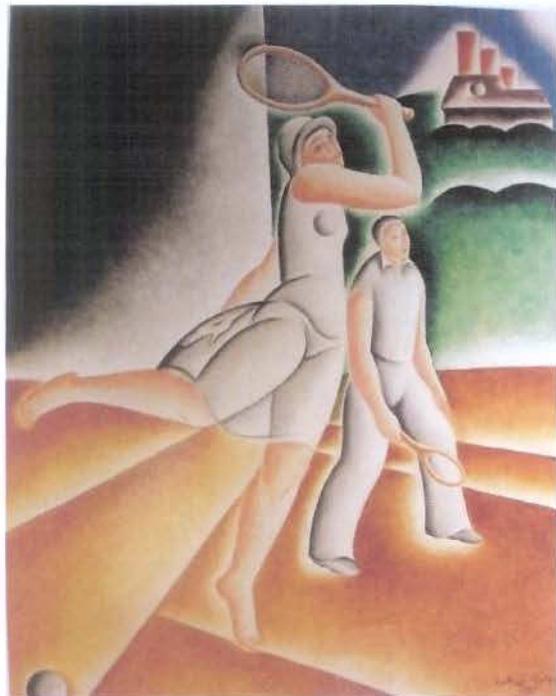


FIG. 09 – Vicente do Rego Monteiro. *Tênis*, 1927.



FIG. 10 – Vicente do Rego Monteiro. *Tênis*, 1928.



FIG. 11 – Vicente do Rego Monteiro. *Tênis*, 1928.

O efeito decorativo das personagens está, também, na nudez dos corpos esportivos. A figuração dos corpos é, pois, a representação dos ideais de beleza clássica, encarnada nas personagens de “Tênis”. A leveza e a graça da mulher e a força viril do tónus rijo do homem são representações de corpo ideal, belo e clássico. Padrão que, mais tarde, seria adotado pela estética nazista e consagrado pela voz-de-deus no documentário, sob encomenda do governo de Hitler, de Leni Riefestahl³².

* * *

A aproximação de Rego Monteiro com a estética nazista não se fez, como pensava a crítica da época, com a vinculação à estética futurista de Marinetti; “Vicente do Rego Monteiro, que estilizava temas das lendas indígenas, é considerado autor de telas”, segundo a crítica, “trabalhadas com uma tendência mais do que pronunciada para o descabido futurismo – eterno foco das coisas ridículas”.³³

Com efeito, o que estava em jogo na década de 1920 era uma ofensiva indiscriminada ao grupo paulista e às obras que compuseram a exposição na Semana de 22. O grupo modernista da capital paulista não apresentava um projeto estético próprio e bem delineado; seus integrantes não formaram ou seguiram uma única corrente estética, pelo contrário, cada um se afinava com diferentes correntes da vanguarda europeia. No entanto, havia um elo bastante forte que os unia: a luta contra o academicismo e o passadismo.

Por sua vez, o conjunto de obras modernistas, já que não estavam vinculadas às regras clássicas da representação pictórica – tendo como expoente máximo os mestres Pedro Américo e Victor Meirelles – era visto como uma experiência malograda e ridícula.

No entanto, se Vicente não se liga à estética nazista por sua “tendência mais do que pronunciada para o descabido futurismo”, sua produção na década de 20 – sobretudo a de imagens do esporte –, decerto, apresenta traços comuns à estética nazista.

Na década de 1930, Rego Monteiro retorna a Pernambuco e inicia sua militância nos periódicos “Fronteira” e “Renovação”; em defesa, fervorosa e cristã, dos ideais de um novo

³² Cf. Almeida, 1999. Neste artigo o autor analisa o documentário “Olimpia” de Leni Reifestahl, e o programa visual - estético e ideológico - do governo nazista.

³³ Cf. Brito, 1971, p.162.

Brasil, pós Revolução 1930: “Somente a modéstia e o anonimato, virtudes cristãs, poderão resolver a crise presente”.³⁴

Neste ponto, quando Vicente retorna ao Brasil na década de 1930, seu projeto, estético e ideológico, em comunhão, apontava para um mesmo lugar; pois, “na verdade o projeto estético, que é a crítica de uma velha linguagem em confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico”, com bem ressalta João Luiz Lafetá³⁵.

Os corpos dos jogadores, na última versão do jogo de tênis, são corpos de ninguém; a estilização figurativa de Vicente do Rego cria corpos de uma alma só, a mesma e igual para todos os corpos. Os tenistas são a representação ideal do corpo masculino, forte e rijo, e do corpo feminino, leve e gracioso. Corpos sem vida, e que assim devem ser, pois serão animados pelo líder da nação. Multidão anônima, sem rosto e obediente, é o caminho para a crise do país, em 1930; caminho para a excelência de todo, e qualquer, regime totalitário.

³⁴ Zanini, 1997, p.34.

³⁵ Cf Lafetá, 1974, p.20. Nesta obra o autor analisa quatro críticos – Agripino Grieco, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Octavio de Faria – ao longo da década de 1930. Deixo, aqui, a referência deste trabalho como um convite ao exercício do pensamento.

III. Esporte em Vermelho: imagens do esporte na República Socialista russa

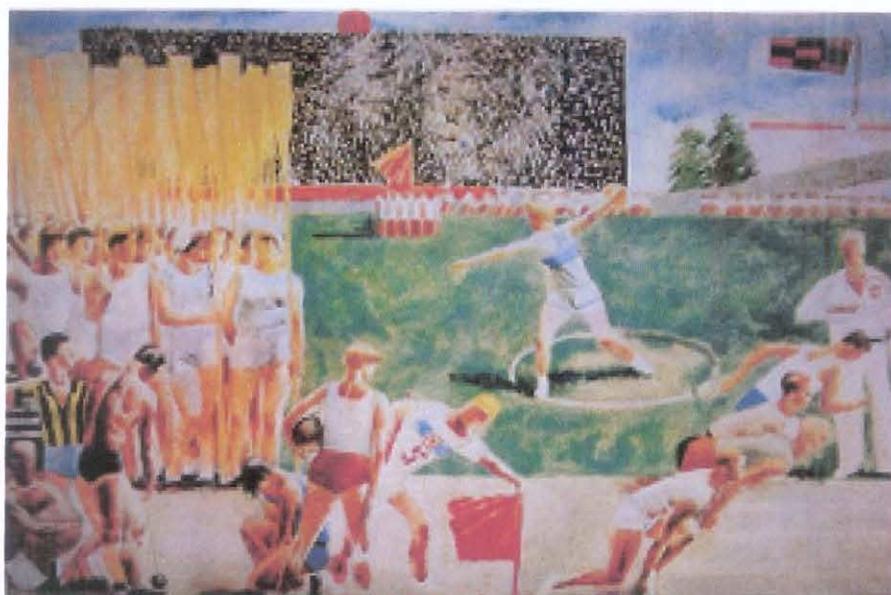


FIG. 12 – Aleksandr Samokhaválov. *No estádio*, 1931.



FIG. 13. Arno Breker. *A chama olímpica em Berlim na ocasião das Olimpíadas*, 1936.

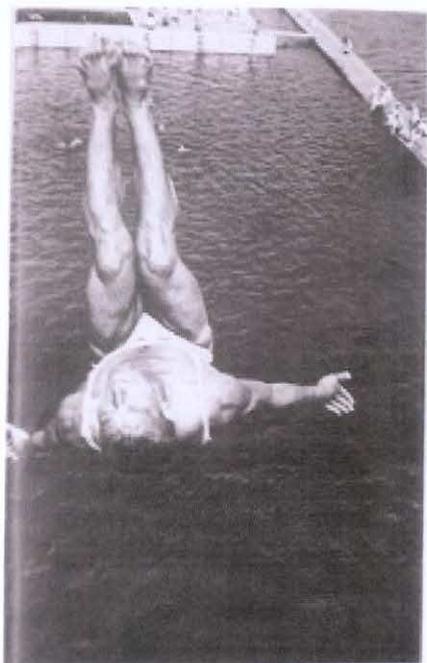


FIG. 14 – Aleksandr Rodchenko. *Mergulho*, 1936.



FIG. 15 – Dziga Vertov. *Homem com uma câmera na mão*, 1929



FIG. 16 – Aleksandr Deinika. *Sebastopoli, Estádio de natação Dynamo*, 1934.



FIG. 17 – Aleksandr Samokhaválov. *S. M. Kírov saúda a parada dos esportistas*, 1935.

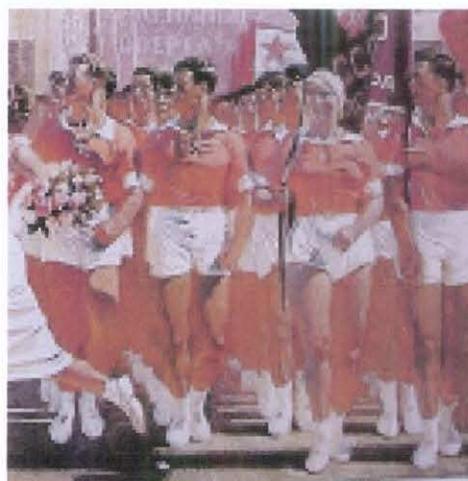
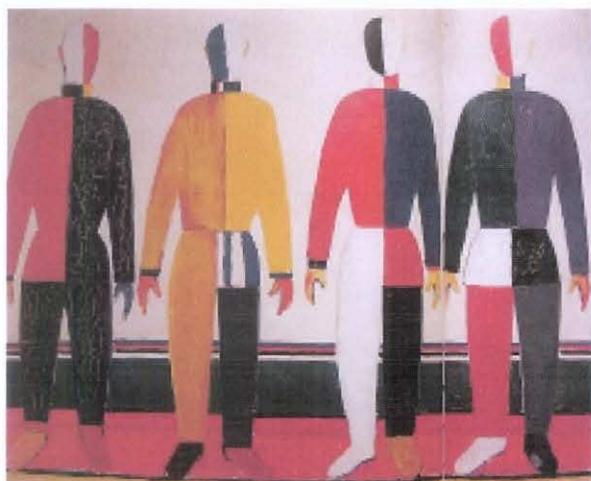


FIG. 18 – Kazímír Maliévitch. *Esportistas*, 1923. FIG. 19 – Detalhe.



FIG. 20 – Aleksandr Deineka. *Corrida*, 1932-33.



FIG. 21 – Dziga Vertov. *Homem com uma câmera na mão*, 1929.

“Hoje
 para esses
 nossas afeições mais ternas –
 nem todos
 se corrigem
 com esportes,
 mas em Moscou
 serão úteis
 criaturas com teu porte:
 falta-nos também
 gente de longas pernas”

Fig.22. Maiakóviski. Carta a Tatiana Iacovlena, 1928.

Работать, строить
 и не нить!
 Нам к новой жизни
 путь указан
 Атлетом можешь
 ты не быть
 Но физкультурником –
 обязан

Trabalhar, construir e não beber!
 Nos apontaram o caminho para uma nova vida.
 Não é preciso ser atleta
 Mas decerto um fisicultor



FIG. 23 – Aleksandr Deinika. *A esportiva*, 1933 (ao lado, detalhe do texto).

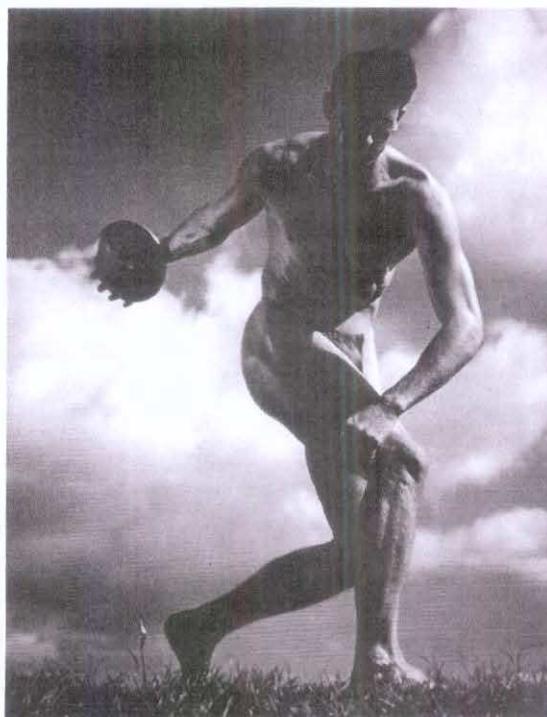


FIG. 24 – Leni Riefestahl. *Olímpia*, 1936.

IV. Notas sobre o esporte

“É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a sociedade mais necessita”.

C.G. Jung³⁶, 1922.

Após a investida ao poder do partido bolchevique, era necessário revelar a *realidade russa* para além de São Petersburgo. A transformação da condição de miséria do operário e do campesino pela Revolução de Outubro precisa ser propagada a todo custo. Estender a revolução para toda Rússia e, em pouco tempo, para todo o mundo era uma das utopias do líder revolucionário e criador do partido bolchevique: Vladímir Lênin³⁷.

O projeto político do governo russo contava com a grande indústria dos meios de comunicação de massa, sobretudo o rádio e o cinema, para fermentar o movimento revolucionário. E foi exatamente neste impulso, o da necessidade urgente de conscientizar o proletário da luta de classes, que a produção de imagens – e no caso do cinema, imagem e som – atingiu o espírito de sua época.

As técnicas de produção de imagens e sons da *realidade russa* após a Revolução de Outubro, e suas estratégias de difusão, constituíam uma das empresas mais árduas e extensas do governo bolchevique: o programa visual soviético. A construção de uma epopéia revolucionária era um dos elementos fundamentais à utopia de um mundo socialista, e sua *narração* – este ato de contar os grandes feitos da história da humanidade e, especialmente neste caso, de revelar a trajetória de seus grandes heróis – foi a saída para salvar a memória revolucionária do

³⁶ Trecho da conferência “*Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética*”, proferida na Sociedade de Língua e Literatura Alemãs, em Zurique. In: O espírito da arte e da ciência.

³⁷ Este foi, talvez, um dos mais árduos empreendimentos da utopia revolucionária no qual, segundo Hobsbawm (1995), “o programa do próprio Lênin, de empenhar o novo governo do soviete (isto é, basicamente Partido Bolchevique) na ‘transformação socialista da República russa’, era essencialmente uma aposta na transformação da Revolução Russa em revolução mundial, ou pelo menos, europeia” (p.69).

esquecimento³⁸. A propaganda desta ideologia foi o fio que, mais tarde, teceu a União das Repúblicas Soviéticas Socialistas, a URSS.

Dentre o arsenal de imagens produzidas pelo governo russo, os *emblemas soviéticos* aos quais se refere Benjamim³⁹, estavam as *imagens do esporte*. O uso de imagens do esporte pelos governos totalitários sempre teve um grande peso na construção do programa visual, estético e político, e na propaganda dos partidos. A arte russa, financiada pelo governo bolchevique, deveria propagar os ideais revolucionários e a escolha dos temas e das técnicas utilizadas na produção de cada obra de arte é, portanto, uma escolha política, pois, “toda escolha estética é uma escolha política”⁴⁰.

O projeto estético e ideológico da República russa utilizou as imagens do esporte – tanto como os alemães as utilizaram no projeto nazista, porém sob outra *perspectiva* – como um dos elementos fundamentais que compunham o programa visual soviético. Assim, os ângulos sob os quais o esporte se enquadrava – a perspectiva – nos diferentes projetos eram bastante distintos em ideologia e estética. Se os alemães buscavam nas imagens do esporte revelar a supremacia da *raça*⁴¹ ariana, em idéias de força, velocidade, agilidade e beleza pelo esporte, os russos as divulgavam como revelação da força proletária na luta contra o mal que assolava toda Europa: a cultura e o espírito burguês, infecundo e nefasto à Revolução. Pois, é na competição esportiva que as condições se igualam entre os atletas no início da prova. Neste sentido os jogos olímpicos são, pois, o teatro em que é encenada a luta entre o bem e o mal, entre a vitória das virtudes e a derrota dos vícios, no caso nazista, e do embate entre as forças da classe proletária e da classe burguesa, no caso socialista⁴².

Além das *imagens agentes*⁴³ produzidas pelo programa visual dos jogos olímpicos, de confraternização e apaziguamento do espírito humano entre as nações, a produção de imagens do esporte, no projeto soviético de uma *nova Rússia*, exigiu também novas técnicas de produção de imagem, e no caso do cinema, imagem e som.

³⁸ Cf. Gagnebin, 2003.

³⁹ Cf. Benjamin, 1995. No capítulo “Imagens do pensamento”, Benjamin tece instigantes comentários sobre sua viagem à Rússia.

⁴⁰ Cf. Almeida, 1999. Neste trabalho o autor analisa as imagens d’Anunciação da Virgem, na *Capela delle Scrovegni*.

⁴¹ Cf. Yanes, 1978. Em “Duas visões do fascismo”, o autor aproxima a lógica do esporte e a ideologia fascista das teses darwinistas. “(...)logique sportive et logique fasciste sons identiques: les thèses ‘darwinennes’” (p.168).

⁴² Cf. Almeida, in: Soares (org), 1999.

⁴³ *Idem*, 1999.

O grito desesperado à consciência de classe, aos ouvidos dos trabalhadores de todo mundo, ecoou com grande potência, e aos ouvidos dos trabalhadores do mundo das artes chegaram a um volume ensurdecedor, e logo se viam os efeitos em imagem e som.

A arte russa foi a matriz ideológica do projeto soviético; ela gravou a memória da revolução no corpo, e a reproduziu sob diferentes técnicas de produção de imagem. Na pintura, do suprematismo⁴⁴ ao social-realismo, o tema esportivo figurou vários quadros e, logo, o esporte se configurou num importante motivo pictórico. Na fotografia, o esporte também se enquadrou nas objetivas de grandes fotógrafos, como Alexander Rodchenko, que trabalhou junto com o poeta Maiakóvsk na revista LEF⁴⁵. No cinema, principalmente com Dziga Vertov, o esporte foi tido como o lugar privilegiado de filmar o “*novo homem*” e sua *realidade*. Voltemos, com um pouco mais de calma, para a produção de imagens e sons no cinema de Dziga Vertov.

Kino-pravda e a criação do “homem novo”

“Eu sou o cine-olho. A um tomo as mãos mais fortes e as mais ágeis, a outro as pernas mais esbeltas e as mais rápidas, a um terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva, e com a montagem crio um *homem novo*, perfeito...”

Dziga Vertov, 1923.

“O *homem novo*, liberto da imperícia e da torpeza, que terá os movimentos exatos e leves da máquina, será o tema nobre dos filmes”.

Dziga Vertov⁴⁶, 1922.

A fotografia, ou ainda o *artefato fotográfico*⁴⁷, é considerada ainda hoje como o registro concreto, prova irrefutável, de acontecimentos reais transcorridos em um tempo passado. A crença em tal propriedade reveladora do artefato fotográfico em narrar fatos reais, de quase revelar uma verdade absoluta em si mesma, é atribuída pela natureza do processo fotoquímico de produção da imagem. A ilusão de ter em mãos o *verdadeiro* registro de um tempo passado é a

⁴⁴ Cf Dunaeva, 2005, sobre o pensamento de K. Malievitch e arte “sem objetualidade” do suprematismo russo.

⁴⁵ Cf Ades, 1986 e Schnaiderman, 2005, sobre a revista LEF fundada por Maiakovski, Osip Brik, Tretiakov e Rodchenko. Chamo a atenção de ser o periódico uma revista, e não um jornal (“Journal of Left Front of the Art”) como aparece em Photomontagem, pois “jurnal”, em russo, quer dizer revista; o fato do periódico ser uma revista pode nos dar uma outra idéia sobre a circulação do material.

⁴⁶ Cf Xavier (org.), 1998. Ambos fragmentos são extraídos dos manifestos elaborados pelos “kinoks”.

⁴⁷ Cf Kosoy, 2002. Nesta obra o autor trata do processo de construção da realidade, e o artefato fotográfico – imagem impressa no papel fotográfico – como revelador de uma segunda realidade.

mesma ilusão conferida aos filmes que se apresentam como a documentação *verdadeira* acerca das imagens e sons projetados, do fundo de uma sala escura, na tela do cinema – e se o forem, de fato, verdadeiras serão pelo ato de fé dos espectadores que as assistem e nada mais⁴⁸.

Nascia, no início da década de 1920, na Rússia o movimento “Kinoks”, liderado pelo polonês Denis A. Kaufman, que mais tarde assumiu o nome de Dziga Vertov. Para os “kinoks”, ou cine-olhos, a verdade era revelada ao espectador por meio da experiência cinematográfica, pois é no envolvimento das imagens projetadas com o espectador que ocorre o alargamento da percepção humana. E exatamente nesta dilatação, das imagens em projeção na grande tela e do envolvimento do espectador para com as imagens, é que se revela a *realidade*. A revolução cinematográfica, do cine-olho, está em justapor imagens e sons para além da percepção humana e instaurar um mundo imaginário de uma nova realidade.

O princípio desta nova realidade é o engenhoso processo de montagem, pelo qual a construção da narrativa cinematográfica se consolida através da composição dos planos-seqüências e suas legendas sonoras. A abertura deste novo mundo é a origem do *homem novo* de Vertov, e a exibição destas imagens é o lugar onde ele ultrapassa os limites da realidade e, por conseguinte, ele mesmo constitui a sua própria realidade (cinematográfica). *Perfeito*, pois é ele feito do princípio ao fim pelo processo de montagem.

A técnica de montagem não foi empregada com tamanha importância somente pelo cinema de Vertov. A fotografia também apoiou uma de suas bases sobre esta técnica de produção de imagem. Lissitzki, Klutssis e Rodchenko foram os responsáveis pela *origem* da fotomontagem⁴⁹. E na pintura de Maliévitch, a montagem se faz na “*supremacia*” das cores e na composição de formas geométricas.

A arte russa era, neste momento, a epifania do progresso. O futuro russo vislumbrava as maravilhas do mundo moderno. Esta era a realidade da nova Rússia, e em direção a ela que todo o resto deveria avançar a *todo vapor, e eletricidade*. As novas tecnologias, sobretudo a do cinema e da fotografia, serviram também ao projeto soviético de criar esta nova realidade. Nesse impulso mesmo é que fora criado pelo partido bolchevique o jornal *Pravda*, que em russo quer dizer verdade sobre algo ou alguma coisa. De início o Verdade, o *Pravda*, circulava impresso sobre o

⁴⁸ Cf. Xavier, 1990. Sobre o encontro do olhar do espectador com a projeção do olhar da câmera.

⁴⁹ Cf. Ades, 1986 e Gagnebin, 2003. Vale ressaltar que a questão apresentada por Dawn Ades, sobre a data da primeira fotomontagem e a assunção de sua paternidade, é desnecessária, pois não nos interessa descobrir sua gênese. Porém sua *origem* nos é de grande importância. Os conceitos de Benjamin sobre gênese e origem são brilhantemente apresentados, e comentados, por Jean Marie Gagnebin.

papel e, em pouco tempo, era projetado em imagem e som, o *Kino-Pravda*⁵⁰. O alcance da propaganda bolchevique ganhou em força e potência. As imagens, agora exibidas em grandes telas, eram vistas como a reprodução do verdadeiro mundo real, o de suas próprias vidas. Assim, “homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através da lente das câmeras”⁵¹. E neste processo de aprendizagem, o espectador que assiste ao filme aceita sua condição de observador-ouvinte – e o encontro, pois, do olhar da câmera com o olhar do espectador nunca é um encontro passivo⁵² – de uma história sob a qual o cinema a faz por imagem e som. E a dramaturgia desta nova Rússia, escrita sempre em marcha para o futuro, fora tema não só do cinema, mas adotada por todo o mundo das artes.

⁵⁰ Cf. Ades, 1986 e Pipes, 1997. A edição do *Pravda*, segundo Richard Pipes, era diária e contava com Roman Polinovski, que chegou a liderar a bancada do partido bolchevique, como editor chefe (p. 113); O *Kino-Pravda*, que contava com os cartazes de Rodchenko, circulou, segundo Dawn Ades, por toda Rússia entre 1922 e 1924 (p.87).

⁵¹ Cf. Hobsbawm, 1995, P. 191.

⁵² Cf. Xavier, 1990.

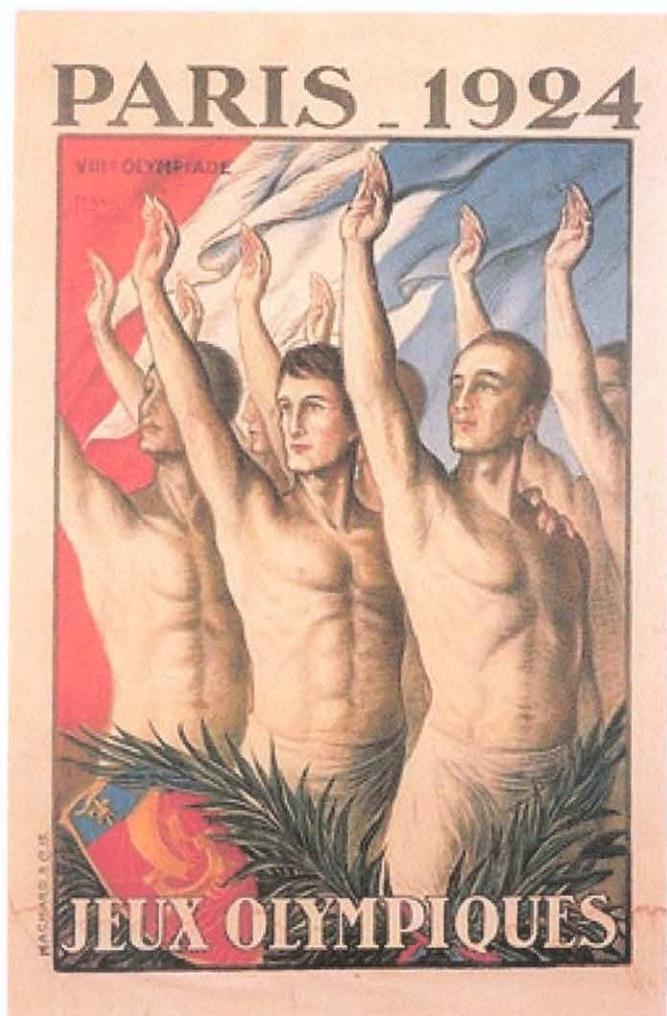
Referências Bibliográficas

- ADES, D. *Photomontage*. Londres, Thames and Hudson, 1986.
- ALMEIDA, M. J. *Cinema Arte da Memória*. Campinas, Autores Associados, 2002.
- _____. Liturgia Olímpica. In: Soares (org). *Corpo e História*. 2ª ed, Campinas, Autores Associados, 1999. pp. 79-108.
- _____. *Imagens e sons: A nova cultura oral*. São Paulo, Cortez, 1994.
- ART e DOSSIER, Revista, nº 208. *Arte di Regime*. Firenze, Itália, fevereiro de 2005.
- BATISTA, M. R. *Os Artistas Brasileiros na Escola de Paris Anos 20*. Tese de doutoramento na ECA/USP (2 vol.). São Paulo, 1987.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, v. 1, Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Rouanet. 7ª ed, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Obras escolhidas, v. 2, Rua de mão única*, trad. Rubens Filho e José Barbosa. 5ª ed, São Paulo, Brasiliense, 1995.
- CATÁLOGO. *500 anos de arte russa*. Rio de Janeiro, Brasilconnects, 2002.
- DUNAEVA, C. A. *De sistemas novos na arte de Kazimir Malievich*. Campinas, Unicamp. Dissertação de mestrado, 2005.
- DUCAN, A. *Art Deco*. Londres, Thames and Hudson, 1988.
- FREYRE, G. *Ordem e progresso*. 6ª ed. rev. São Paulo, Global, 2004.
- GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em W. Benjamin*, 2ªed, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, 2ªed. Rio de Janeiro, Imago, 2005.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*, trad. Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro, LTC, 1999.
- HARDMAN, F. F. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo. Cia das Letras, 1988.

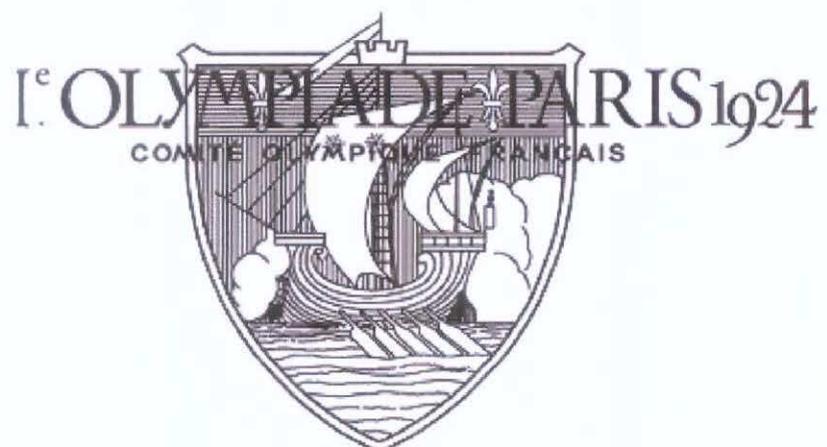
- HOBSBAWM, E. *Era dos Extremos: O Breve Século XX*, trad. Marcos Santarrita. 2ª ed, São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- LIMA, S. F. e CARVALHO, V. C. *Fotografia e Cidade – Da razão urbana à lógica de consumo*. Campinas, Mercado das Letras; São Paulo, Fapesp, 1997
- LUCENA, R. F. *O esporte na cidade: aspecto do esforço civilizador brasileiro*. Campinas. Autores Associados, 2001.
- MILLIET, Sérgio. *Poemas: Oh valsas latejantes*. São Paulo. Edições Gaveta, 1943.
- KOSOY, B. *Realidade e ficções na Trama Fotográfica*. 3ª ed, Cotia, Ateliê, 2002.
- SEVCENKO, N. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.
- SANT'ANNA, D. B. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.
- SCHUPUN, M. R. *Beleza em Jogo – Cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo, Senac/Boitempo, 1999.
- SOARES, C. L. *Imagens da Educação no Corpo: Estudos a Partir da Ginástica Francesa no Século XIX*. Campinas. Autores Associados, 1998.
- PIPES, R. *História Concisa da Revolução Russa*, trad. T. Reis. Rio de Janeiro, Record, 1997.
- SCHNAIDERMAN, B., CAMPOS, A e CAMPOS, H. *Maiakovski Poemas*, 7ª ed, São Paulo. Perspectiva, 2003.
- YANES. *Deux visages du fascisme: Coubertin et Hitler*. In: *Quel Corps?* Paris, F. Maspero, 1978.
- VERTOV, D. *Varição do manifesto*. trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, I. (org.) *A Experiência do cinema Antologia*. Graal, 1998.
- XAVIER, I. *Cinema: Revelação e Engano*. In: Novaes (org.) *O Olhar*. São Paulo, Cia das Letras, 1990, pp. 387-383
- ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*. São Paulo, Editora das Artes/Marigo, 1997.

ANEXOS

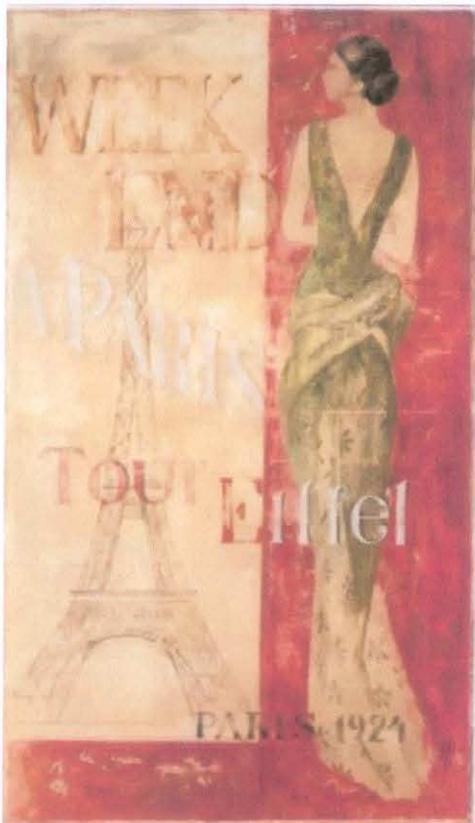
ANEXO A: Outras imagens.



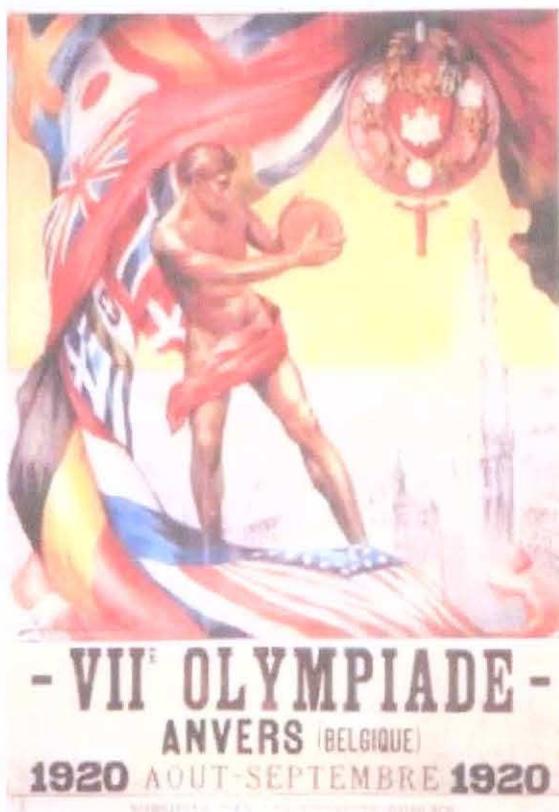
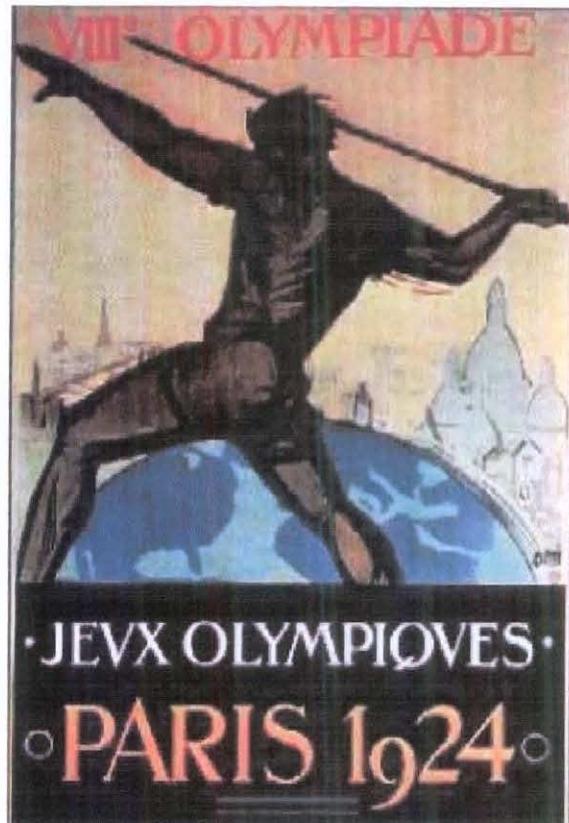
Pôster oficial das Olimpíadas de Paris, 1924.



Emblema dos Jogos Olímpicos de Paris, 1924.



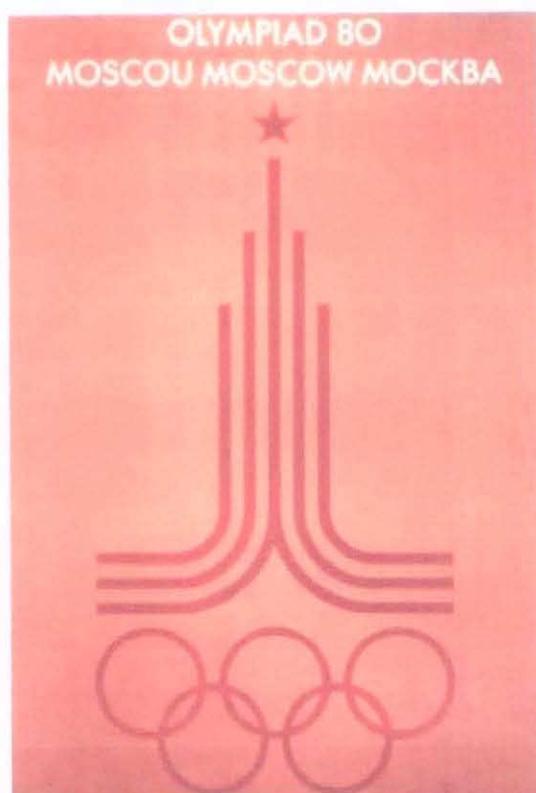
Cartão Postal. Fabrice De Villeneuve.



Pôsteres dos Jogos Olímpicos



Moeda russa. XXII Jogos Olímpicos – Moscou – 1980; URSS – 1 rublo.



Pôster oficial das Olimpíadas de Moscou, 1980.

ANEXO B: Caminhos possíveis

O trabalho lido como um *ensaio* pela banca examinadora, desdobrou-se num outro *ensaio*. As imagens (do anexo A) são parte dessa valiosíssima contribuição do querido Vinicius Terra ao trabalho, e, como não poderia deixar de ser, abrem novos caminhos possíveis.

A atmosfera parisiense, na década de 1920, fora impregnada pelas imagens do esporte; os Jogos Olímpicos de 1924, realizados em Paris, causaram, sem dúvida, um grande impacto na obra de Rego Monteiro. Exatamente no ano de 1924, surge a primeira tela (*As Nadadoras*) acerca do esporte, e, aqui, a primeira questão deixada pela banca examinadora: *há, na passagem do motivo religioso ao esportivo, uma mudança no estado de alma? A representação da figura humana, em Rego Monteiro, traz em seu caráter esportivo um novo corpo, uma nova alma?*

Talvez um novo trabalho responderá a questão, mas podemos afirmar que os elementos da estética cubista – a composição geométrica, a economia das tintas e a escolha das cores ocre – somados à arte decorativa – que se espalhava entre cartazes, pôsteres e cartões postais – traziam à representação da figura humana, em Rego Monteiro, os traços da idealização clássica da beleza de um corpo heróico e salvador. No entanto, esta figura heróica é portadora de um corpo estilizado cujo físico atlético é vazio; pois, não há, em seu corpo, qualquer marca ou cicatriz que traga a memória de sua jornada heróica.

Ao contrário da representação dos motivos religiosos, cujos acontecimentos da narração cristã se firmam justamente na historicidade dos seus fatos registrados na Escritura Sagrada, os motivos esportivos são representados em um tempo mítico, que se repete e torna a se repetir infinitamente. A produção de imagens do esporte é a criação de heróis de rostos anônimos, de estirpe nenhuma. Aqui, a grande narração é a do esporte a respeito de si mesmo. Com efeito, as imagens nos deixam alguns rastros do *esporte-herói*.