



A PRESENÇA DO ESPORTE E DO LAZER EM OBRAS DE ARTE: UMA ANÁLISE COMPARADA DE IMPRESSIONISTAS E FUTURISTAS*

Victor Andrade de Melo**

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

victor.a.melo@uol.com.br

RESUMO: Este estudo objetiva discutir a presença do esporte nas obras de artistas relacionados ao impressionismo e ao futurismo. Se os impressionistas olham com desconfiança para a modernidade que se construía na Paris do século XIX, os futuristas a louvam e a conclamam numa Itália ainda atrasada do ponto de vista cultural. Se impressionistas inovam na representação técnica, futuristas radicalizam essa idéia. Se impressionistas ainda discutem a idéia de uma “arte pela arte” e são ressabiados em relação ao compromisso político de suas obras, para os futuristas esse é um posicionamento claro. Entender o esporte nesses âmbitos parece promissor.

ABSTRACT: The goal of this study is to argue about the presence of the sport in the paintings of artists related to the impressionism and the futurism. If impressionists look at with diffidence the modernity in XIX century Paris, futurists praise and conclamam it in Italy. If impressionists innovate in the technique representation, futurists radicalize this idea. If impressionists still argue about the idea of an “art for the art” and are prudents in relation to the commitment politician of its paintings, for the futurists this is a clearly position. To understand the sport in these scopes seems promising.

PALAVRAS-CHAVE: História do Esporte – História do Lazer – Arte

KEYWORDS: History of Sport – History of Leisure – Art

[...] esse espaço dos esportes não é um universo fechado em si mesmo. Ele está inserido num universo de práticas e consumos, eles próprios estruturados e constituídos como sistema. Há boas razões para se tratar as práticas esportivas como um espaço relativamente autônomo, mas não se deve esquecer que esse espaço é o lugar de forças que não se aplicam só a ele. Quero simplesmente dizer que não se pode estudar o consumo esportivo, se quisermos chamá-lo assim,

* O desenvolvimento desse artigo contou com auxílio financeiro e bolsa de pesquisa de Apoio Técnico e de Iniciação Científica: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

** Professor do Programa de Pós-Graduação em História Comparada/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ; coordenador do Grupo de Pesquisa “Anima”: Lazer, Animação Cultural e Estudos Culturais; Pesquisador do Programa Avançado de Cultura Contemporânea/Fórum de Ciência e Cultura/UFRJ.

independentemente do consumo alimentar ou do consumo de lazer em geral.¹

A arte e a literatura são para o esporte uma sociologia indireta, uma psicanálise, um testemunho [...] A investigação da presença do esporte na arte nos interessa na medida em que nos esclarece sobre a identidade do esporte e sobre o papel do imaginário na constituição das relações esportivas [...] O esporte não é simplesmente o indício de uma sociedade lúdica (ignorada ou tolerada), mas a sociedade lúdica percebida e descrita pelos meios da arte, em um quadro de expressão de sua valorização pela sociedade global.²

Em estudos anteriores, desenvolvidos a partir das ações do projeto de pesquisa “Esporte e arte: diálogos”,³ temos argumentado e demonstrado como as obras de arte podem se constituir em fontes de grande potencialidade para ampliar nosso olhar sobre a história do esporte, do lazer e das práticas corporais como um todo.

Neste estudo nos interessa mergulhar mais profundamente nos movimentos de vanguardas e nas obras de artes plásticas. Buscamos entender como e porquê o esporte foi representado (ou não o foi) em diferentes movimentos artísticos surgidos no contexto da modernidade, um período histórico que não pode ser definido com extrema precisão, mas que no âmbito do campo da arte tem suas marcas iniciais no século XIX, de alguma forma com as pinturas realistas de Gustave Courbet e com as obras de Édouard Manet, passa pelos impressionistas e explode em diversas propostas no decorrer do século XX, entre as quais as dos futuristas. Vale a pena lembrar que:

[...] a pintura moderna foi um produto de uma cultura moderna, mas não o único produto; foi uma forma de produção entre muitas outras formas complexas de representação visual, incluindo a pintura acadêmica, a ilustração popular, a fotografia e assim por diante. Formas diferentes de representação são produzidas na mesma cultura e é possível demonstrar que essas formas interagem, têm convenções e suposições em comum sobre o mundo e também contestam o que é significativo nessa cultura.⁴

Neste artigo objetivamos especificamente discutir a presença do esporte nas obras de artistas relacionados ao impressionismo e ao futurismo. Um argumento inicial para a escolha desses dois movimentos poderia ser o de que há enorme presença da prática esportiva em suas obras, algo que de alguma forma se articula com suas

¹ BOURDIEU, Pierre. Programa para uma sociologia do esporte. In: **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 210.

² JEU, Bernard. **Analyse du Sport**. Paris: PUF, 1992, p. 21.

³ Sobre esse assunto consultar: www.lazer.eefd.ufrj.br/esportearte

⁴ FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, Francis et al. (Orgs.). **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 13.

inquietações e pressuposto. Na verdade há muito mais motivações que nos impele a considerar esses dois movimentos.

Ainda que impressionistas e futuristas não estivessem em ação no mesmo período (são ligeiramente sucedâneos, os primeiros do século XIX e os segundos do início do XX), suas conexões e dessemelhanças nos chamam a atenção. Se os primeiros olham com desconfiança para a modernidade que se construía de forma brutal na Paris do século XIX, os segundos, ao contrário, a louvam e a conclamam numa Itália ainda atrasada do ponto de vista cultural. Se os primeiros inovam na representação técnica no sentido de captar as novas dimensões de vida, os segundos radicalizam essa idéia. Se os primeiros ainda discutem a idéia de uma “arte pela arte” e são ressabiados em relação ao compromisso político de suas obras, para os segundos esse é um posicionamento claro. Se impressionistas produzem sua obra no âmbito da Belle Époque, futuristas já captam um certo clima de decadência e louvam a guerra como solução. Entender o esporte nesses âmbitos parece promissor.

Para alcance de nosso objetivo, nos alinhamos à perspectiva teórica de T.J.Clark,⁵ não utilizando as obras enquanto ilustrações, mas fontes históricas propriamente ditas:

Como Clark faz questão de sublinhar, trata-se de uma história contada por meio de pinturas, escarafunchadas em sua especificidade, contrastada à fotografia ou à ilustração, no intuito de fazê-las dizer algo sobre o regime de desigualdades e diferenças sociais, sexuais, ocupacionais, que só elas estão em condições de exprimir, de maneira singular como o fazem. O feitio da emergente arte impressionista, por exemplo, é indissociável de seu conteúdo, daquelas “formas objetivas de recreação burguesa”.⁶

Assim, estaremos atentos não somente ao que foi representado e que significado isso tem no âmbito do movimento e do contexto histórico, mas também ao “como” foi representado, quais os recursos técnicos foram utilizados para representar, já que consideramos que este elemento é tão explicativo e importante quanto ao do tema retratado, ainda mais quando estaremos abordando a arte moderna, onde tanto essa discussão técnica é central, quanto nem sempre o que é retratado tem conexão explícita com um “objeto conhecido e identificável” (aqui falamos da idéia de abstração).

⁵ CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶ MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 17.

Enfim, esperamos com esse estudo dar prosseguimento a nossos esforços de promoção de uma “arqueologia social” do fenômeno esportivo. Na investigação que originou este artigo, discuti mais profundamente as semelhanças e diferenças de alguns temas representados por impressionistas e futuristas: a) o mar, o rio, a água; b) cavalos; c) bicicletas; d) outros esportes; e) touradas; f) mulheres. Como não há espaço para discutir todos esses itens, optamos por apresentar uma visão geral sobre os movimentos e uma discussão sobre os 3 primeiros itens.

O espetáculo da modernidade

Começamos por Édouard Manet. Primeiro artista a ter uma relação direta com as idéias de Charles Baudelaire acerca da modernidade, dândi, flaneur, em certo sentido aventureiro, é tido por alguns estudiosos como o primeiro dos modernos. Independente das polêmicas acerca dessa afirmação, não se pode negar que esteve entre os pioneiros a pintar as contradições da modernidade. Ainda que trabalhando próximo dos artistas relacionados ao impressionismo, não pode estritamente ser considerado membro desse grupo.

Uma das características de sua obra era a busca de inovações no âmbito das representações, além da constante mistura de elementos da arte erudita com os da cultura popular e da nascente cultura de massas. A obra de Manet nos permite acesso a um belo panorama da nova dinâmica de vivência social na Paris do século XIX, uma interpretação crítica daqueles contraditórios e confusos dias: corridas de cavalos, regatas, piqueniques, idas à praia e ao campo, banhos de rio e de mar, bares, espetáculos de teatro e dança:

As tentativas oficiais de fabricar uma prestigiosa imagem de Paris para o mundo são retratadas pela imagem explicitamente artificial de Manet, que tenta evitar a “naturalização do significado”. Manet abandona a alegoria para retratar a artificialidade das “imagens” apresentadas na vida contemporânea. É um quadro de ironias, às custas de uma república preocupada demais com as aparências.⁷

É compreensível, assim, que tenha retratado as atividades de turfe realizadas em Longchamp, um hipódromo que fora inaugurado em 1857, no âmbito das reformas parisienses, logo se tornando um centro de diversão da burguesia urbana. Em 1867, por

⁷ BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis et al. (Orgs.). **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 108.

exemplo, pinta “Corridas em Longchamp” (óleo sobre tela, 44 x 84 cm). Manet consegue captar com argúcia o frenesi de um dia de corrida: do lado esquerdo, o público em roupas “distintas” que lotava o espaço, representado com pouca mobilidade, ainda aparentemente surpreendido com o novo divertimento; do lado direito, pessoas que parecem mais relacionadas à organização das competições (donos de cavalos, treinadores, dirigentes do clube); no centro, a emoção, a velocidade e a motilidade dos jóqueis e cavalos em uma acirrada disputa, algo reforçado pelas linhas que convergem para o olhar do espectador, encarado em posição privilegiada, em certo sentido um partícipe da cena; ao redor, as instalações esportivas ainda longe do luxo que iriam as caracterizar mais à frente.

A obstinação de Manet pela experimentação de novas técnicas pode ser identificada nos muitos quadros nos quais onde o turfe esteve representado: aquarela, pastel, grafite, litogravuras, além do óleo; sobre papelão, madeira, além da tela. Tudo era utilizado para expressar o espetáculo, sempre de forma desconfiada, mais do que a competição em si.

Esse olhar ressabiado de Manet foi uma marca constante dos pintores do século XIX. Por exemplo, estava lá presente o tema do desgaste do tecido urbano (o “centro”) e a subsequente ocupação confusa da periferia (o “subúrbio”), assim definida por Clark:

[...] eram áreas nas quais o oposto do urbano estava sendo construído, um modo de viver e de trabalhar que com o tempo iria dominar o mundo do capitalismo tardio, provendo as formas apropriadas de sociabilidade para a nova era. Onde a indústria e o lazer estavam por acaso estabelecidos lado a lado, numa paisagem que assumia a forma permitida pela justaposição entre produção e diversão (fábrica e regatas).⁸

Era o espetáculo de misturas de classes sociais no âmbito do lazer, entre os quais nos campos de práticas esportivas, que mais chamava a atenção dos impressionistas. Os quadros de Georges Seurat, um pós-impressionista, merecem destaque especial nesse ponto. Por diversas vezes representou as atividades de fim de semana da Ilha Grande Jatte, lugar muito procurado pelos parisienses que desejavam “simular” um dia no campo, uma fuga momentânea da realidade da cidade.

⁸ CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 210.



Banhistas em Asnières
Georges Seurat

Notadamente em duas de suas obras (“Banhistas em Asnières”, 1884, óleo sobre tela; e “Um domingo de verão na Ilha Grande Jate”, 1884, óleo sobre tela, 207 x 308 cm) é possível tanto visualizar a convivência entre o lazer e a indústria (é possível identificar as chaminés das fábricas Clichy funcionando ativamente como pano de fundo aos

banhos de rio), quanto a mistura de gente que usufruía e freqüentava o espaço. Identificavam-se tanto os burgueses, em seus trajes alinhados, quanto pessoas de classe social mais baixa e até mesmo figuras “marginais”, com referências metafóricas inclusive a presença de prostitutas. A estrutura montada para a venda de “diversão” está lá, sub-repticiamente, presente (casas de café, de boliche e de dança, alugueis de barco, entre outras).

Tais obras representam bem (por suas dimensões, pelas rápidas pinceladas, pelo uso de cores, pela fascinação e ironia presentes, pela temática representada) o esforço tenso do artista em representar e se posicionar perante os novos parâmetros de “vida moderna” que estavam em construção, algo que passa necessariamente pela idéia de espetáculo.

Até mesmo por tudo isso, as regatas estiveram entre os divertimentos mais representados no século XIX. A temática esteve fartamente presente em obras de Claude Monet, Paul Renouard, Auguste Renoir, Berthe Morisot, entre outros. Nesses quadros podemos visualizar as dimensões já apontadas nas pinturas de Seurat. Na verdade, mais do que o esporte de competição em si (dimensão também representada), o vemos aqui como um estilo de vida, como uma influência nos modos de se portar. Algo que já não era exclusivo de uma aristocracia: as camadas popular e média, se não podiam comprar um barco, tinham a possibilidade de alugá-lo por algumas horas ou ao menos assistir as regatas: um simulacro do que tinha acesso as classes economicamente mais abastadas.

Os impressionistas e os artistas da modernidade até pretendiam manter certa distância desse novo mundo de entretenimentos, mas ficavam fascinados por seu

aspecto visual, os convertendo em objetos de grande importância e constante presença em suas obras. Por trás dessa postura de suposto afastamento estavam os deslocamentos da idéia de vanguarda e as propostas de “arte pela arte” que existiram com alguma força depois das revoluções parisienses de 1830 e 1848. Contudo, a despeito disso, os artistas não conseguiram ficar inertes à modernidade, ainda que a tematizando de forma desconfiada e crítica.

Por certo devemos também ter em conta os diferentes posicionamentos e relacionamentos dos artistas com os novos sentidos construídos na modernidade, algo que ia desde um maior distanciamento, caso de Monet, até um ponto de vista claro de contraposição e crítica, como em Camile Pissarro, passando por um grande número de matizes. Não encontramos nenhum quadro de Pissarro dedicado ao esporte. Então porque o citamos neste estudo? Por ser o reverso que confirma a regra.

Enquanto, em período semelhante, Monet e Renoir pintavam os momentos de lazer em Grenouillère, Pissarro pintava a indústria ativa e o aumento populacional na periferia. O artista se negava a ver a situação sem deixar de expressar suas contradições. Em função disso, os aspectos técnicos de suas obras eram diferenciados, já que não expressavam tanta luminosidade, mas sim mais planaridade. Chegou a pintar alguns quadros de banhistas e algumas festas rurais, mas, crítico da modernidade, parecia se afastar conscientemente dos momentos de celebração burguesas naquele contexto.

E como as dimensões da modernidade estiveram presentes na obra dos futuristas? Que relação estabeleciam com esses novos espetáculos públicos que se organizavam? Vale a pena começarmos por um dos seus mais importantes e destacados artistas: o pintor e escultor Umberto Boccioni, signatário de vários dos manifestos do futurismo, também um dos seus principais teóricos.

Uma das marcas das obras de Boccioni é a busca da sensação dinâmica, algo que se tornou ainda mais claro após seu encontro com os cubistas, no início da década de 1910. Para conseguir expressar essa sensação, trabalhava a idéia de movimento relativo por meio de uma tensão constante entre forma e espaço, por meio de linhas de força que se aglutinam, notadamente no sentido diagonal, ainda que decomponham a figura. Buscava garantir assim a idéia de uma energia constante que percorre a obra. Além disso, o uso de cores fortes acentua tal impressão.

De alguma forma sua vinculação ao futurismo também o aproxima da representação esportiva. No esporte, uma prática social já de destaque nos primeiros

anos do século XX, encontrou-se ecos e possibilidades de diálogo com as propostas do movimento, que celebrava o “hábito da energia”, “o movimento agressivo”, a “velocidade”, o “salto mortal”, a “bofetada”, “o murro”.

No manifesto⁹ de fundação, Marinetti claramente se expressara: “Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo [...] é mais belo que a vitória de Samotrácia”. Mais à frente afirma: “Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha caráter agressivo pode ser uma obra-prima”. Ainda mais: “Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo”. E por fim: “Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; as ressacas multicolores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas”.

Somente no impressionismo, por motivos diferenciados, encontramos tamanha relação com o esporte. Se naquele o olhar era desconfiado, nesse era de elegias e glórias, de entusiasmo e exaltação. Na verdade, o que une esporte e futurismo é o fascínio pela organização espetacular dessa diversão moderna, sua possibilidade de envolver multidões em torno de uma prática social.

O esporte e as atividades físicas voltariam a aparecer mais explicitamente em outros manifestos do movimento. Por exemplo, em 1913, Marinetti lança “Destruição da sintaxe – imaginação sem limites – palavras em liberdade”, onde fala do aspecto visual de “atletas japoneses e boxeadores americanos” e apresenta como um dos parâmetros a serem seguidos pelos futuristas “a paixão, arte e idealismo do esporte. A idéia e amor ao recorde”. Esse mesmo autor, ainda em 1913, em “Programa político do Futurismo”, também previa a necessidade de “vitória da ginástica sobre os livros”. Carlos Carrá lança no mesmo ano o manifesto “A pintura de sons, barulhos e cheiros”, onde sugere que o esporte deva ser predominantemente representado em vermelho.

Na verdade, várias dimensões fazem com que o esporte esteja presente nas obras dos futuristas. Uma delas é o fato de ser uma prática eminentemente moderna e que se organiza de forma diferenciada a tradição acadêmica de restrição; era o novo e uma poderosa forma de cultura de massas. Se os futuristas renegavam as bibliotecas e museus, encontravam em novos espaços, como estádios e quadras, seus locus de celebração da nova arte. Adenda-se a isso o aspecto visual da prática esportiva: trata-se

⁹ Os manifestos estão disponíveis em: <http://www.futurism.org.uk>

de um objeto dinâmico, veloz, tumultuado, ótimo para ser representado a partir das propostas do grupo.

Além disso, o movimento era espetacular em seu *modus operandis*, em sua forma de comunicação: manifestos claramente iconoclastas e exagerados, organização de performances públicas com o intuito de chocar, a própria natureza das obras. Os eventos esportivos, em certo sentido, se aproximam de suas “seratas futuristas”. Mais ainda, a idéia de que os artistas deveriam se assumir enquanto soldados e trabalhadores os aproximavam em certo sentido dos esportistas, eles também encarados como combatentes e operários de uma nova celebração moderna e de massas.

Por fim, e não menos importante, por ser o esporte entendido como um simulacro da guerra, uma forma de violência controlada, algo eivado de agressividade, além de uma ode ao nacionalismo e patriotismo. O esportista era o novo herói da modernidade, enquanto não vinha a guerra tão propalada, esperada e requisitada. Era o misto de homem e máquina que poderia construir para a civilização a idéia da necessidade de progresso. Não podemos esquecer que tanto a idéia de performance e de recorde quanto a da guerra foram uma constante entre os futuristas.

O esporte assim foi temática constante para muitos artistas do movimento, destacadamente na obra de Boccioni. Talvez também nesse caso exista uma motivação pessoal, pois fora ciclista e esteve bastante envolvido com o esporte. Curiosamente, aliás, morreu na primeira grande guerra, para a qual tinha se alistado como ciclista. De qualquer maneira, vemos que não se trata de um interesse isolado, mas de uma articulação entre estética e política no âmbito de um importante movimento de vanguarda.

O mar, o rio, a água

Autores como Georges Vigarello (1988)¹⁰ e Alain Corbin (1989)¹¹ já demonstraram como o aumento da utilização e distribuição da água, bem como a ocupação de praias e rios, têm forte relação com o novo imaginário construído na modernidade. Logo, não surpreende, como já vimos parcialmente no item anterior, que a temática esteja de diversas formas presentes na obra dos artistas do século XIX.

¹⁰ VIGARELLO, Georges. **O limpo e o sujo**: a higiene do corpo desde a idade média. Lisboa: Fragmentos, 1988.

¹¹ CORBIN, Alain. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Um dos quadros mais conhecidos que de forma extremamente explícita nos demonstra essas dimensões apresentadas é “Barqueiros de Argenteuil” (1874, 148 x 115 cm), um óleo sobre tela de Manet. Nessa obra podemos visualizar o uso da periferia para fins de lazer (pelo casal de classe média que passeia de barco), ao mesmo tempo em que ao fundo a indústria não para de trabalhar, bem como a degradação do espaço periférico, notável na coloração da água (em função dos despejos de esgotos de Paris e dejetos das muitas fábricas lá instaladas).



Barqueiros de Argenteuil
Edouard Manet

Manet representou a ocupação dos rios para fins de esporte e lazer em diversas outras obras. Por exemplo, ainda em 1874 pinta “Passeio de Barco” (óleo sobre tela, 97 x 130 cm). A diferença está na representação dos personagens, notadamente do masculino (aliás, em ambos o modelo utilizado foi seu cunhado Rodolphe Leenhoff): ao contrário das roupas um tanto desajeitadas do primeiro, agora o homem se veste como um membro de uma classe social superior, ligado ao importante clube “Circulo Náutico” de Asnières. Da mesma maneira, a personagem feminina também se veste de maneira mais elegante. Explícita-se na comparação as diferenças de classes sociais que emergiam nessa nova dinâmica de contatos sociais.



Passeio de Barco
Edouard Manet

Vale a pena fazer uma conexão entre seus pontos de vista acerca das atividades de lazer nos rios da periferia de Paris e os de Claude Monet, outro importante artista, aliás representado por Manet em plena atividade artística em Argenteuil no quadro “Monet pintando em seu Estúdio Flutuante” (1874). Os dois estabelecem uma relação bastante diferenciada com as “novidades da modernidade”.

As contradições da modernidade e sua explicitude nos momentos de lazer e de esporte, bem como a farsa de um campo idílico, ficavam claras na obra de Manet:

Para Manet, não havia um modo fixo de fazer o “moderno”, apenas locais característicos que ele podia tentar representar em sua exuberante complexidade. Em Argenteuil havia um espetáculo de códigos misturados para todos os que estivessem preparados para ler as maneiras como “prazer” e “modernização” se fundiam constrangidamente. Em seu quadro, temos dois indivíduos específicos que tiraram o dia para um passeio de prazer respeitável neste ambíguo local moderno. O “decoro” moderno apropriado desses indivíduos, contudo, ainda está sendo formado pelos membros dos “novos estratos sociais” da Paris modernizada de Haussmann.¹²

Ainda que fosse um dos pioneiros do impressionismo, a relação de Claude Monet com o movimento sempre foi dúbia, ainda que as características de sua obra não deixem dúvida quanto a sua vinculação a uma nova forma de pintar. Monet também constantemente representou a uso da periferia para as atividades de lazer. A diferença em relação a Manet é que minimiza em seus quadros os sinais de industrialização e desgaste do tecido urbano da periferia.

Muito interessante para nosso estudo são os quadros que pintou com cenas de La Grenouillère, um local que se estruturara como espaço de lazer (passeios de barcos, banhos, pesca, restaurantes, bailes, piqueniques), localizado às margens do Rio Sena, nos subúrbios de Paris. Por exemplo, nos quadros “Os Banhos em La Grenouillère” (óleo sobre tela, 1869, 73 x 92 cm), “La Grenouillère” (óleo sobre tela, 1869, 74 x 100 cm), “La Grenouillère” (óleo sobre tela, 1869, destruído por um bombardeio em 1945).

Destacamos a importância dessas obras para a própria consecução das propostas do impressionismo, ressaltando que a idéia de lazer (bem como a de esporte) é mais intrínseca ao movimento do que pode a princípio parecer:

Os quadros que Monet e Renoir pintaram em La Grenouillère no final do verão de 1869 são celebrados como o marco de um estágio decisivo no desenvolvimento do impressionismo e, portanto, da pintura moderna como um todo.¹³

Vejamos que não estamos falando somente de uma nova temática, mas de uma preocupação técnica com a construção de novas formas de representação das novas

¹² BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis et al. (Orgs.). **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 123.

¹³ HARRISON, Charles. Abstração. In: HARRISON, Charles et al. (Org.). **Primitivismo, cubismo, abstração** – começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 168.

práticas sociais, de forma a captar a plenitude da agitação e excitação daqueles espaços recém-estruturados.

Na verdade, entre 1871 e 1877, Monet morou em Argenteuil, representando, dentro da perspectiva apontada, o uso do rio e de suas margens como opção de lazer. Por exemplo, em 1872 pinta “Regata em Argenteuil” (óleo sobre tela), onde se visualiza os barcos na água e a idéia de movimento é garantida pelo contraste entre as ondas e com as nuvens. Nas margens praticamente não se vê público e pode-se observar uma visão bastante preservada do campo, algo incompatível, como vimos, com a visão de outros artistas como Manet e Pissarro. Esse distanciamento e pontos de vista semelhante podem ser identificados ainda em “A Baía de Argenteuil” (1874, óleo sobre tela) e em “Os barcos, regatas em Argenteuil” (1874, óleo sobre tela).

Já na obra “Barcos de pesca deixando Harbor, Le Havre” (óleo sobre tela, 1874, 60 x 101 cm) um outro ponto de vista é representado. Sinais da industrialização aparecem, mas sugere-se que inseridas em um quadro urbano (as cenas de fundo são prédios). Os barcos de pesca podem ser de trabalho, mas também de festivais de diversão. Não deixa dúvida, contudo, a representação do “footing” da população à beira do rio. A convivência de lazer e indústria, ressalte-se que fora do espaço estritamente rural, aparecem muito ocasionalmente na obra do artista.

Se é importante a presença dessas temáticas nos quadros de Monet, ainda mais destaque encontramos na obra de Auguste Renoir. Um dos pintores mais famosos e cultuados do século XIX, procurou expressar em sua obra a beleza das novidades da vida moderna parisiense. De fato, seu intuito nunca foi expressar um olhar crítico sobre as mudanças em vigor, nem tampouco focalizar prioritariamente cenas da vida privada, mas sim a excitação, a luminosidade e a busca do prazer comuns nos cafés, bares e estruturas de diversão criadas nas margens dos rios.

Um de seus quadros mais famosos é “Almoço na Festa Náutica” (óleo sobre tela, 1881, 129 x 173 cm), que junto com os anteriores “La Grenouillère” (óleo sobre tela, 1869, 65 x 93 cm) e “La Moulin de la galette” (óleo sobre tela, 1879), permite-nos identificar a excelente estrutura montada de diversão (inclusive de transporte para que fosse possível chegar à periferia), a festa, as alternativas (banhos de rio, natação, casas de dança, aluguéis de barcos, clubes de regatas, restaurantes, bares), a mistura de classes, o brilho da ocasião, tudo centrado na região de Chatou, um dos locais que, junto com Asnières, Argenteuil e Bougival, se tornou popular naquele contexto histórico. Para

alcançar a plenitude em sua representação, Renoir trabalhava durante vários meses nas telas, realizava várias experiências, promovia diversas mudanças, fazia uso de muitas técnicas diferentes.

Vale a pena destacar ainda outras obras. Por exemplo, “Almoço no Restaurante Fournaise (O Almoço dos Remadores)” (óleo sobre tela, 1875, 55 x 66 cm) retrata a confraternização de dois homens em roupas de prática esportiva, observados por uma mulher em vestimentas de classe média, tendo ao fundo dois barcos, um dos quais com um conjunto de remadores, outro com uma mulher.



Almoço no Restaurante Fournaise
(O Almoço dos Remadores)
Auguste Renoir

Em 1879, pinta “Remadores em Chatou” (óleo sobre tela, 1879, 81 x 100 cm), onde se pode identificar membros da classe média, em suas roupas expressivas e adequadas à ocasião, prontos a embarcar e desfrutar dos “prazeres” tão apreciados da navegação. Nesse mesmo ano, pinta também “Bancos do Sena em Asnieres” (óleo sobre tela), onde estão retratadas duas mulheres remando, mais um indicador de uma nova presença feminina nos espaços públicos. Ao contrário de alguns quadros, como os de Manet, nada faz sugerir um uso sujo da periferia.



Remadores em Chatou
Auguste Renoir

A temática esteve também presente na obra de pintores menos celebrados do período, como Alfred Sisley, que se dedicou mais intensamente a pintar paisagens rurais e da periferia de Paris. Em seus quadros não se encontra um caráter político explícito, nem celebrações das novidades da modernidade, tampouco as contradições da nova construção da urbanidade naquele momento histórico. Talvez

também por isso, o esporte e as novas atividades de lazer pouco aparecem em sua obra. Quando pinta a Ilha de Grande Jatte, não o faz como Seurat, mas a retrata vazia, plácida, sem a presença humana.

Um dos momentos em que pintou o esporte pode ser visto no quadro “As regatas em Molesey” (final do século XIX, óleo sobre tela), onde em primeiro plano se pode observar mais as bandeiras estendidas do que a movimentação ao redor do evento. Pouco se vê do público, dos barcos e do frenesi comum àquelas ocasiões. Já em “Regata em Hampton Court” (óleo sobre tela, 1874), até aparecem em destaque os barcos, no terço inferior do quadro, mas nada de grande movimentação: parece que os remadores apenas compõem de forma harmônica a bela paisagem retratada.

Já Gustave Caillebotte merece um pouco mais de destaque. Este artista possui uma obra bastante original, complexa, só recentemente melhor avaliada. Na época foi um dos responsáveis pelo sucesso comercial do “impressionismo”. Na verdade, era mais um pintor amador e colecionador, além de engenheiro naval e praticante e amante dos esportes náuticos. Em função disso, pintou muitos e belos quadros de remadores, não em competições, mas desfrutando seus momentos de lazer. Esses são os casos, por exemplo, de “Festa náutica, ou remador com um chapéu” (óleo sobre tela, 1877, 90 x 117 cm), “Remadores” (óleo sobre tela, 1877, 81, 116 cm) e “Regata em Argenteuil” (óleo sobre tela, 1893).

O mais interessante dessas obras é seu interesse denotado não nas competições em si, mas nos indivíduos que praticavam os esportes náuticos, muitas vezes representados como aventureiros e corajosos desbravadores, uma dimensão que também não pode ser deslocada dos sentidos de modernidade em construção na ocasião.



Remadores
Gustave Caillebotte

Falamos tanto dos impressionistas e devemos nos perguntar: e quanto aos futuristas? A temática pouco aparece em suas obras. Eventualmente até encontramos

referências ao mar e às velas dos barcos, mas somente compunham a obra no sentido de expressar a idéia de movimento.

Há razões claras para essa ausência. O interesse dos futuristas está centrado na máquina, no mecânico, nas novidades geradas pela industrialização, que em seu momento já estava mais avançada do que no tempo dos impressionistas. Além de tudo, como eram inimigos da tradição, considerando a realidade italiana (lembramos, por exemplo, dos quadros de rio da “Escola de Veneza”) é possível que estabelecessem alguma relação desta com as cenas de marinha, o que os afastaria desse tema.

Enfim, momentos diferentes da modernidade e pontos de vista diversos acerca das modificações por essa ocasionadas conduziam os pintores não só a busca de novas formas técnicas de representação, como também a eleição de determinadas temáticas prioritárias. Se o mar, o rio, a água chamaram a atenção dos pintores modernos do século XIX, na segunda década do XX poderiam soar como algo já ultrapassado em meio a tantos novos estímulos.

Cavalos

O que observamos no item anterior bem se aplica à representação de cavalos se compararmos futuristas e impressionistas. Quando o animal aparece na obra dos



Automóvel em corrida
Umberto Boccioni

primeiros, algo não tão usual quanto outras temáticas (como os automóveis, por exemplo), isso ocorre quando se explicitam situações de guerra ou que buscavam expressar agressividade. Bastante interessantes, por deixarem claro como se concebia a superioridade da máquina perante a natureza, são, por exemplo, os quadros “Automóvel em corrida” (1904) e “Automóvel e a caça da raposa” (1904), de Umberto Boccioni.

Lembremos que já em 1902 os automóveis atingiam a incrível velocidade de 100 km por hora.

Já entre os impressionistas os cavalos e o turfe foram muito representados, sendo a obra de Edgar Degas uma das mais interessantes para os intuitos de nosso estudo. Não seria equivocado afirmar que Degas foi um artista obstinado pela idéia de captar o movimento e não surpreende que tanto os hipódromos quanto a dança estejam entre suas temáticas preferidas.

Até mesmo em função dessa motivação, sua obra é eivada de inovações técnicas. Percebe-se um verdadeiro diálogo intersemiótico: sua forma de representa articula-se com o que deseja retratar e captar. Conhecido como pintor de dançarinas, tranqüilamente poderia também ser chamado de pintor do turfe, tal o número de quadros que dedicou a este esporte: estima-se que mais de 90 quadros foram dedicados ao tema, sem considerar suas esculturas.

Degas foi um dos artistas mais complexos do século XIX, mais atentos a seu tempo, conectando constantemente passado e presente. Sua obra tinha uma forte conexão com as idéias de Charles Baudelaire, não sendo passível de ser enquadrada sem desconforto no movimento impressionista: parece ter uma relação maior com a obra de Manet. Ao seu olhar não escapa, sempre com senso de humor, as contradições dos cenários da modernidade, entre os quais, como já vimos, estavam as corridas de cavalo.

Seu interesse pelo movimento já estava presente em “Jovens espartanos exercitando-se” (1860), um dos seus trabalhos da primeira fase. Apesar da temática histórica, já representa de forma diferenciada os personagens masculinos e expõe um outro papel para as mulheres. No quadro, elas, por ordem de Plutarcos, aprendem lutas com os homens, todos sem roupas ou semi-nus, representados de forma sensivelmente diferenciada a dos nus históricos.

As corridas de cavalos vinham entusiasmando Degas desde o início dos anos 1860, mesmo momento que também chamaram a atenção de Manet. Em 1861 pinta “No campo de corridas” (óleo sobre tela), onde representa em primeiro plano o público elegante que assiste as competições ao fundo. Os personagens ainda ocupam espaço central e sua técnica é mais próxima de uma pintura tradicional. Os jóqueis somente são vislumbrados como pano de fundo.

Sua representação, contudo, vai se modificar bastante no decorrer do tempo. Por exemplo, em “A falsa largada” (óleo sobre painel, 1869, 32 x 40 cm), o ângulo de

representação é bem diferenciado e ainda que seja possível ver ao fundo o “distinto público em suas roupas elegantes”, parece mesmo que seu interesse se desloca para o cavalo e para o jóquei, bem como para o intuito de captar o movimento. Mais do que uma questão técnica, vemos aqui uma sutil crítica social, já que a população que comparecia às competições parecia não ter real interesse nas provas em si, mas sim na movimentação da diversão.

Essa dimensão já fora observada em “Jóqueis em Epsom” (1861, óleo sobre tela), em “Jóqueis cavaleiros antes da largada” (óleo sobre tela, 1862) e em “Nas corridas: a largada” (óleo sobre tela, 1861-1862). O público somente se descortina por trás dos competidores, estes sim em primeiro plano. Nesses quadros ainda podemos visualizar a comum junção entre indústria e momentos de lazer: no fundo podemos identificar chaminés expelindo fumaça, no mesmo espaço onde a burguesia organizara suas atividades de diversão.



Nas corridas, jóqueis amadores
Edgar Degas

É verdade que em 1869 ainda pinta “Carruagem nas corridas” (óleo sobre tela), destinado fundamentalmente a exibir a burguesia que comparece às competições, um tanto alheia ao espetáculo, já que as corridas se passam ao fundo, para onde os personagens centrais estão de costas. O público vai estar bem presente também em “Nas corridas, jóqueis amadores” (óleo sobre tela, 1876-1881) e “Nas

corridas” (óleo sobre tela, 1868-1872), dividindo espaço com os competidores. Mas logo pouco vai se encontrar desta perspectiva.

Por exemplo, é de 1871 o quadro “As corridas” (óleo sobre madeira, 27 x 35 cm), agora não mais retratando o público, mas os jóqueis em um instante preparatório ou posterior às competições. Degas muitas vezes demonstrou interesse não pelo espetáculo como um todo, nem pela linha de chegada ou partida, mas pelos momentos posteriores ou anteriores. Para reforçar a idéia de movimento, normalmente um dos cavalos está parado, enquanto outros se movimentando.



Jóquei
Edgar Degas

A partir de então, identificamos, em seus quadros onde o turfe esteve representado, duas influências notáveis: a da fotografia, uma recente invenção de fim de século; e a das pinturas japonesas, onde os personagens principais não eram retratados no centro da tela. Algo mais merece ainda ser observado: cada vez menos vai compor tais obras fazendo uso do óleo sobre tela, mas sim de outros materiais, onde se destaca a utilização de pastel ou de óleo sobre painel. Segundo o

artista, estes permitiam melhor captar e expressar o que se passava, explicitando sua intencionalidade.

Também na escultura a figura do jóquei montado no cavalo, bem como a idéia de movimento, parecem ser seu interesse central, como em “Cavalo com Jóquei, movendo a cabeça para a direita, o pé não tocando o solo” (meio dos anos 1870, cera escura, sem base, 29 x 33 x 10 cm); e em “Jóquei” (1881-1890, bronze, 15 x 7 x 6 cm). Vale a pena destacar como essas esculturas dialogam com as telas “Jóqueis” (óleo sobre tela, 1895) e “Jóquei em azul sobre um cavalo Chestnut” (óleo sobre painel, 1899).

Além de seu interesse pelos jóqueis e pelo público, algumas de suas obras retrataram outros elementos constitutivos do esporte, como os árbitros, treinadores, bem como acidentes típicos das competições. Esse é o caso de “Fora do Paddock” (óleo sobre painel, 1868) e “Corridas de cavalo em Longchamp” (óleo sobre tela, 1873), na verdade quadros praticamente iguais, pintados com técnicas diferentes, onde se identifica a presença do starter (responsável pela largada); de “Os Treinadores” (1892, pastel sobre papel) e de “Cena de uma corrida de obstáculos: o jóquei caído” (óleo sobre tela, 1866), temática retomada em 1896 na tela “O Jóquei Caído” (óleo sobre tela).

Nada parecia escapar ao interesse de Degas e sua obra é um enorme manancial de representações acerca do papel que este esporte, esta opção de lazer, ocupou no decorrer do século XIX.

Bicicletas

Nesse item, a situação se inverte. As novas máquinas, inventadas conforme o desenvolvimento tecnológico foi se aperfeiçoando, chamaram mais a atenção dos futuristas do que dos impressionistas, que ainda lidavam com os primórdios dessas “novidades”, mesmo que tenham incorporado em suas obras um dos mais importantes inventos do século XIX: o trem.

Como nosso interesse está especificamente relacionado ao esporte e ao lazer, não vamos abordar a presença do trem nas obras, mas aquelas “novas maravilhas com rodas” que compunham diretamente o espectro possível de diversões (ainda que as máquinas férreas tenham sido de fundamental importância para conduzir o público até os na época recém-criados complexos de entretenimento). Entre essas, sem dúvida a bicicleta, e por conseguinte o ciclismo, ocupam um lugar especial.

Os velocípedes, primórdios de nossas bicicletas, foram inventados, em 1863, pelos irmãos Pierre e Ernest Michaud, logo se tornando uma forma de diversão apreciada pelas elites, um sinal de distinção e de status, uma dos inventos chaves da modernidade. Depois de um longo processo de evolução, no final do século XIX as bicicletas começam a ganhar a forma atual. No início do século XX, já eram um popular meio de transporte e forma de lazer, já estando também organizadas as primeiras competições, primórdios do ciclismo.

Na França, o ciclismo é até hoje um dos esportes mais apreciados. Curiosamente, esse gosto nasceu de um profuso debate no quartel final do século XIX. Naquele momento, os franceses passaram a acreditar que sua população vivia um momento de grave degeneração, sendo necessário uma série de medidas para reverter o quadro e consolidar a recuperação. Entre as medidas, acreditava-se que a prática de atividades físicas seria de fundamental importância.

Nesse contexto, onde também surgiram alguns métodos de ginástica, o ciclismo passou a ser encarado por alguns médicos como fundamental para a melhoria das condições físicas do povo francês. Para outros, contudo, era um péssimo exercício, trazendo uma série de deformações para a postura e muitos prejuízos musculares e orgânicos. Entre os que defendiam a prática, havia ainda uma divisão: aqueles que preconizavam uma prática moderada e outros que acreditavam que o ideal seria a maior performance possível.

Enfim, a bicicleta deve ser encarada como um objeto importante na modernidade, tanto por ampliar as possibilidades de lazer, seja para passeio ou para esporte de competição, seja por estar articulada com a idéia de velocidade, quanto porque foi útil para a produção e para o mundo do trabalho.

Como dito, os pintores do século XIX não foram férteis em representação dessas novas máquinas. Por exemplo, em Monet, Renoir, Degas, Seurat, a bicicleta e o ciclismo não aparecem. De Manet, encontramos somente uma obra: “O velocipedista” (óleo sobre tela, 1871, 53 x 20 cm). Trata-se de um quadro pouco conhecido e mutilado pelo próprio artista.

Mas há uma exceção: um artista notável, considerado como um pós-impressionista, cuja obra é um avanço na idéia de arte moderna: Henri Toulouse-Lautrec. Modelo de artista boêmio da década final do século XIX, Lautrec incorporou em sua obra o frenesi urbano da Paris daquele momento, inclusive as opções de lazer que se constituíram: os cabarets, os cafés, o circo, a dança, o teatro.

Pintor, gravurista (produtor de muitos cartazes, uma nova febre na Paris daquele momento), designer, desenhista, Lautrec incorporou tanto os cavalos do turfê



Cartel para la cadena de bicicleta Simpson
Henri Toulouse-Lautrec

quanto as bicicletas do ciclismo em sua obra. Por exemplo, fez cartazes para a Companhia de Bicicletas Cadena (1896, litografia, 24 x 31,5 cm), onde se vislumbra um velódromo com seus competidores e árbitros. Para a Companhia Michael chegou a fazer projeto de cartaz (nunca executado), com perspectiva semelhante (1896, litografia, 81,5 x 121 cm). No Museu do Louvre encontramos ainda 3 desenhos de ciclistas, realizados na década final do século XIX. Ainda encontramos de sua autoria um curioso desenho de um automobilista (1898), uma das temáticas mais comum entre os futuristas.



Dinamismo de um ciclista
Umberto Boccioni

Na época dos futuristas, o ciclismo já era uma grande paixão em muitos países da Europa. Como metáfora da modernidade, da velocidade, do

progresso, da ousadia, esteve bastante representado nas obras do já citado Boccioni. Por exemplo, em: “Estudo para ‘Dinamismo de um ciclista’” (tinta sobre papel, 1912, 70 x 90 cm), “Dinamismo de um ciclista” (1913, tempera e tinta sobre papel, 21 x 30 cm), “Ciclista” (caneta sobre papel, 1913, 33 x 23 cm), “Ciclista” (óleo sobre tela, 1913, 330 x 235 cm), “Forças dinâmicas de um ciclista” (litogravura, 1914), entre muitos outros quadros. Importante ressaltar o interesse do artista pelo corpo dos ciclistas e pela captação da idéia de movimento, algo típico de sua obra.

O interesse dos futuristas pela temática (que se extrapolava para a motocicleta, praticamente uma bicicleta motorizada) pode ser sentido pelo número de vezes que esteve representada em outros artistas ligados ao movimento. Por exemplo: por Gino Severini, em “O ciclista” (óleo sobre tela, 1914); por Gerardo Dottori, em “Motociclistas” (1914, 32 x 48 cm) e “Ciclista” (aquarela sobre papel, 1916, 29 x 44 cm); por Giacomo Balla em “Velocidade de uma motocicleta” (1913); por Roberto Baldessari em “Dinamismo. Velocidade + ciclista” (1915); por Pasqualino Cangiullo, em “Ciclista Campeão” (têmpera sobre cartão, 1917, 53 x 76 cm); por Vittorio Corona em “Ciclista” (1928, técnica mista sobre tela, 66 x 191 cm); entre outros.

Conclusão

Há que se considerar que o impressionismo, um termo pouco preciso, reconhecemos, é um movimento de transição, é mesmo ambíguo em si. Os artistas vinculados rompem e polemizam com muitas das dimensões propostas pela arte acadêmica, mas ainda não o fazem por completo. Se criam seus salões próprios e questionam os parâmetros da arte eclética, alguns também apresentavam suas obras nos eventos oficiais. Se a forma se distorce, a figura ainda está contemplada e presente. Se novas temáticas, como o esporte e o lazer, se incorporam às obras, ainda persiste um certo distanciamento.

É muito interessante observar que estamos falando de um caminho de mão dupla: isto é, essa configuração de um novo fenômeno também influenciou na configuração de suas formas de representação. Como afirma Clark:

Penso que o envolvimento do lazer na luta de classes ajuda a explicar a série de transformações sofridas pelo tema na pintura entre 1860-1914. Em particular, parece-me que ele lança luz sobre as mudanças de mentalidade dos pintores acerca de como o lazer deveria ser retratado: a maneira, por exemplo, como estilos de espontaneidade são repetidas vezes substituídos por estilos de análise – ou seja, como modos incrivelmente individualistas de abordagem são abandonados em favor de outros que pretendem ser anônimos, científicos e até mesmo coletivos.¹⁴

Um exemplo disso pode ser encontrado no quadro “Os banhos de La Grenouillère” (Óleo sobre tela, 1869, 73 x 92 cm), onde Monet trabalhou com muito esmero técnico, fazendo uso de muitos pigmentos diferentes, sempre com muito brilho, investindo na organização geral da composição, pensando com cuidado nas cores a serem utilizadas, de forma a captar o efeito de animação do ambiente. O “lazer moderno” requiritava uma maneira específica de representação.

Já com os futuristas, essa relação se acirra notavelmente. O esporte ganha um importante espaço em suas obras, entendido como metáfora de uma nova sociedade que propugnavam. Essa relação explícita certamente trazia à baila novas formas de prática esportiva e novos sentidos e significados para esse fenômeno cultural.

Por certo há aqui uma questão polêmica. Se Baudelaire estava certo de que novos temas exigiam uma nova forma de representação, nem todos críticos,

¹⁴ CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 277.

historiadores e estudiosos da arte estão tão certos disso. O equilíbrio de Briony Fer parece uma posição mais interessante:

É claro que nem todas as pinturas modernas retratam temas modernos ou contemporâneos, mas a relação entre o tema e a técnica, ou meio de representação, foi uma preocupação persistente dos artistas do final do século XIX e do início do século XX. Poderíamos colocar essa questão de um modo ligeiramente diferente e sugerir que havia uma coexistência difícil, ou uma tensão, entre as metas da pintura moderna e as da modernidade, se entendermos “modernidade” como as formas mutáveis presentes na vida social moderna da metrópole.¹⁵

De qualquer forma, e isso parece inegável, a pintura moderna, que não era a única manifestação da modernidade, articulava-se complexamente (tanto dividindo códigos quanto os criticando) com outras formas de representação. O lazer era compreendido como espetáculo. O esporte era por excelência um produto da modernidade. Logo, não ficariam de fora desses encontros de linguagens.

Mais ainda, se Baudelaire estiver de alguma forma correto, a modernidade era uma idéia fundamentalmente construída em suas representações, tal a sua contraditoriedade e complexidade. O esporte e o lazer representados eram então de grande importância para a construção do seu imaginário.

Reforçamos assim a idéia de que não é possível compreender o esporte (no âmbito do lazer) somente como tema para arte, mas sim como linguagem que dialogou com as outras, estabelecendo encontros intersemióticos. Com o cinema isso já estava claro.¹⁶ Com as artes plásticas da transição dos séculos XIX e XX parece que agora também.

¹⁵ FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, Francis; et al. (Orgs.). **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 10.

¹⁶ MELO, Victor Andrade de. **Esporte, imagem, cinema**: diálogos. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais. Rio de Janeiro: PACC, 2004. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/cinema>