

O OLHAR ESPORTIVO: PARA UMA VIRADA VISUAL NA HISTÓRIA DO ESPORTE – DOCUMENTANDO ARTE E ESPORTE¹

Mike Huggins²

Universidade de Cumbria

Cumbria, Reino Unido

Mike.Huggins@Cumbria.ac.uk.

Resumo

Em um mundo cada vez mais visual, a com a “virada visual” agora encontrada em uma variedade cada vez maior de disciplinas, há a necessidade de uma exploração mais sistemática e efetiva de materiais visuais por historiadores do esporte. O artigo se inicia com a análise de algumas das crescentes ligações entre abordagens visuais e a história do esporte. Ele examina brevemente parte da literatura emergente nesse campo em desenvolvimento e explora algumas das primeiras revoluções iconográficas que exploraram imagens no esporte, fornecendo, no processo, um arquivo histórico mais substancial e abrangente de diferentes fontes visuais que aguardam exploração mais completa, sistemática e crítica do que a atual. A segunda metade do trabalho revê algumas das abordagens e metodologias atuais que podem ser aplicadas, incluindo a análise contextual, teoria psicológica e do olhar, iconologia, semiologia e a desconstrução. É dada particular atenção às noções do “olhar esportivo”, uma abordagem fundamentada parcialmente em teorias de recepção, baseada em como observadores respondem efetivamente a fontes visuais, mas também, com maior importância, que demonstra como as teorias do olhar de Jean Lacan, Michel Foucault e Laura Mulvey podem ser aplicadas aos materiais esportivos visuais históricos.

Palavras-Chave: olhar esportivo; virada visual; História do Esporte.

¹ Tradução inédita em português. Original em inglês publicado no *Journal of Sport History*, volume 35, número 2, 2008, p. 311-329. Traduzido com autorização do autor e do *JSH*. Com esta tradução, *Recorde* busca contribuir para a divulgação, em língua portuguesa, de artigos relevantes da produção acadêmica em inglês na área de História do Esporte.

² Uma versão inicial deste trabalho formou o discurso de abertura do XII Congresso Internacional do Comitê Europeu para a História do Esporte (CESH), na Universidade de South Brittany, Lorient, e se beneficiou dos debates lá ocorridos, e de sugestões de Malcom McLean, Wray Vamplew, Mike O'Mahony, Martin Johnes e outros.

Abstract

The sporting gaze: towards a visual turn in sports history – documenting art and sport

In an increasingly visual world, and with “the visual turn” now found across a range of disciplines, there is a need for far more systematic and effective exploitation of visual material by sports historians. The paper begins by analyzing some of the growing interdisciplinary links between visuality approaches and sports history. It briefly surveys some of the emerging literature in this developing field and explores some of the earlier iconographic revolutions that exploited images of sport, in the process providing a substantial and wide-ranging historical archive of different visual sources awaiting exploitation far more thoroughly, systematically, and critically than currently. The second half of the paper reviews some of the current approaches and methodologies that can be applied, including contextual analysis, psychological and gaze theory, iconology, semiology, and deconstruction. Particular attention is paid to notions of “the sporting gaze,” an approach that partially draws on theories of reception, based on how viewers actually respond to visual sources, but also, more importantly, demonstrates how the gaze theories of Jean Lacan, Michel Foucault, and Laura Mulvey can be applied to historical visual sports material.

Keywords: sporting gaze; visual turn; Sport History.

Um dos papéis das artes visuais, na história do esporte recente, é o de desafiar e mudar percepções, de encorajar o espectador a ver coisas familiares de forma diferente. O esporte sempre foi marcado pela riqueza de imagens e pelo simbolismo visual, interpretações do mundo esportivo carregadas de valor, variando de período em período e local a local, refletindo e contribuindo ao contexto social e cultural no qual foram produzidos. No entanto, nos anos 1980, historiadores ainda notavam “a invisibilidade do visual”, uma relutância generalizada em explorar “os níveis mais profundos da experiência que as imagens exploram” e uma “condescendência em relação a imagens” (FYFE e LAW, 1998; GASKELL, 1991). Havia poucas exceções. No início dos anos 1980, por exemplo, J. A. Mangan explorou os uniformes, as cores esportivas e outros artefatos visuais do sistema das *public schools*, abordando-os como sistemas de linguagem simbólica a serem analisados (MANGAN, 1981, cap. 7). Nos anos 1990, Richard Cashman ainda notava que historiadores do esporte estavam “atrasados na

utilização de fontes visuais” e as usavam apenas para “melhorar e adicionar algo a monografias escritas” (CASHMAN, 1995, p. 171).

Em contraste, historiadores da arte reconheceram as ligações entre visualidade e história do esporte. Quando o Museu de Belas Artes de Mans, na Bélgica, apresentou a exposição *Arte e Esporte*, em associação com o Comitê Olímpico Belga, suas mais de 300 pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, pôsteres e fotografias, incluindo obras de Picasso, Magritte e Hockney, foram uma forte advertência sobre a representação e a análise do esporte. De fato, a revista *Burlington Magazine*, uma das primeiras críticas do establishment da arte, publicou um trabalho analítico sobre a iconografia do esporte já em 1914, dois anos depois do programa do Festival Olímpico de Arte ter sido instituído em Estocolmo (GROHMANN, 1914, p. 126).

Galerias de arte apresentavam, regularmente, exposições com foco em aspectos da história do esporte. Em 1998, por exemplo, a Galeria Nacional de Arte do *Smithsonian Museum*, em Washington, exibiu *Degas nas Corridas*, apresentando mais de 120 desenhos, pinturas e esculturas datando do final dos anos 1850 à impressionista e surrealista década de 1890, demonstrando o desenvolvimento cronológico de Degas como um observador do cavalo e do turfe. No mesmo ano, a *National Portrait Gallery* de Londres realizou uma exposição sobre *Heróis Esportivos Britânicos*, cobrindo vencedores e campeões de 1750 ao presente, ainda que, como na exibição de troféus esportivos, esses símbolos visuais de sucesso esportivo, do Museu *Victoria e Albert*, ela tenha sido um fracasso comercial; assim como foi a exibição *Jogo Justo: Esporte e Arte*, na *National Gallery of Victoria*, na Austrália (HORNBUCKLE, 1998; HUNTLEY-WHITELEY, 1998; CLIFFORD, 1997).

Em uma época cada vez mais visual, o esporte é amplamente encontrado em representações visuais, seja na televisão, em fotografias ou, de forma crescente, na mídia digital. São poucos os que leem livros de história do esporte ou visitam museus especialistas. Como Martin Johnes, presidente da Associação Britânica da História do Esporte (*British Society for Sport History* - BSSH) apontou recentemente, no último século, o esporte se tornou “parte da paisagem, e através de representações na imprensa, em cinejornais, na televisão e no rádio” ele se tornou quase “inescapável” (JOHNES, 2007). Até mesmo a presença em competições esportivas é crescentemente mediada por exposições de fisicalidade performática, telões, música e entrega de prêmios. Museus e patrimônios esportivos fornecem fortes painéis visuais interpretativos e interativos que ajudam a explicar seus artefatos, imagens e arquitetura. Na Grã-Bretanha, memoriais de antigas estrelas do futebol estão se tornando cada vez mais populares, ainda que sua significação precise ser “lida” em seus contextos culturais. O novo excesso de imagens de antigas estrelas do futebol, como George Best, por exemplo, representado nos murais da parte ocidental de Belfast, precisam ser entendidas no contexto do conflito cultural entre católicos e protestantes irlandeses e sua representação como um tesouro cultural protestante.

Teriam os aspectos mais teóricos da ampla “virada visual” dos estudos culturais alcançado a história do esporte? Apesar do visual ainda ser por vezes isolado às margens do campo, com uma ultra concentração no texto escrito, existem elementos indicativos no ar. Em 1998, por exemplo, um número especial do *Journal of Sport History* explorou o futuro da prática da história do esporte. Ensaios de John Bale, Aaron Baker e outros mostraram como era importante analisar a prática, em termos de como as evidências visuais poderiam ser potencialmente utilizadas. Michael Oriard destacou que

o público mais amplo sempre experienciou o esporte através de suas imagens. Seu trabalho comparou as iconografias visuais do esporte, as gravuras e litografias do *National Police Gazette etc.* com filmes, cinejornais e com a televisão (ORIARD, 1993; 2001).

Em 2007, o XII Congresso do Comitê Internacional Europeu de História do Esporte (*International European Committee for Sports History – CESH*), em Lorient, na Bretanha, teve como tema “O Esporte e as Artes: Construção e Realidade”. Mais de setenta trabalhos exploraram a construção e mediação do esporte através da arte e analisaram a relevância de várias ferramentas metodológicas associadas. Houve um claro reconhecimento de que ainda que o material visual possa tentar representar a realidade, tais ideias precisam ser problematizadas no contexto de realidades múltiplas que podem ser representadas.

Um número cada vez maior de escritores agora buscam integrar a análise do tema esportivo com um amplo leque de atividades culturais visuais e destacar o valor de tais imagens como documentos primários que iluminam ainda mais uma vasta gama de práticas sociopolíticas e socioculturais. Em um estudo recente no *Journal of Sport History*, Murray G. Phillips, Mark E. O’Neill e Gary Osmond exploraram as formas com que historiadores do esporte utilizaram filmes, fotografias e monumentos, e como tal uso pode ser estendido e as relações complexas entre o passado e o presente esportivo podem ser articuladas (PHILLIPS, O’NEILL e OSMOND, 2007).³

Existe um número crescente de monografias com foco no visual. A obra de Aaron Baker (2006), *Contesting Identities: Sports in American Film* (Contestando Identidades: o Esporte no Cinema Americano) explora as representações cinemáticas do

³ A tradução do artigo de Phillips, O’Neill e Osmond para o português pode ser encontrada em *Recorde: Revista de História do Esporte*, volume 3, número 2, 2010 (N. do T.).

esporte e de atletas ao longo do tempo, em relação a identidades socialmente construídas de classe, gênero e raça. O fascinante *Gymnastics and Politics: Niels Bukh and Male Aesthetics* (Ginástica e Política: Niels Bukh e a Estética Masculina), de Hans Bonde (2006), inclui um DVD que apresenta os componentes chave de exercícios de Bukh: sua musculosidade, dinâmica e flexibilidade, utilizando ginastas se exercitando em pares, com cada ginasta puxando ou empurrando em turnos, e flexionando. Isso envolvia contato corporal substancial, o que era uma mudança radical das outras formas de ginástica. O livro do historiador da arte Mike O'Mahony (2006), *Sport in the USSR: Physical Culture – Visual Culture* (Esporte na URSS: Cultura Física – Cultura Visual), destacou a significância visual da relação entre cultura física e cultura visual na URSS durante o período contemporâneo. No entre guerras, por exemplo, o regime soviético tentou mudar os estereótipos dos russos ao representar imagens dominantes de corpos esportivos fortes, em forma, elegantes e jovens. Ele mostra como artistas se conformavam com estilos de vanguarda ao produzir seus protótipos sócio realistas do novo indivíduo soviético. Estudiosos da mídia, como Garry Whannel (1992), David Rowe (1999) e Raymond Boyle (2000), exploraram o visual esportivo por algum tempo. Seus trabalhos se concentraram em diferentes formas de mídia, incluindo televisão, fotografia e filme, assim como em tecnologias de mídia baseadas em texto (BROWN, 2007). Ainda que utilizassem majoritariamente dados recentes ou contemporâneos, eles incluíram trabalho histórico, o que é altamente sugestivo da amplitude de novas possibilidades de pesquisa que esses temas podem gerar (WHANNEL, 2006).

Também há um número significativo de artigos de revistas acadêmicas, muitos sobre a utilização de fotografias. Douglas Brown mostrou como as primeiras fotografias de montanhistas canadenses possuíam aspectos discursivos que revelavam uma

sensibilidade mais estética do que o discurso escrito e cultivavam novas formas de vivenciar tanto o ambiente da natureza quanto seus corpos. Jaime Schultz (2006) escreveu recentemente sobre o caráter probatório de fotografias e de cinejornais sobre o futebol americano e demonstrou as diversas formas em que ideologias racistas, estaduais e universitárias, entre outras, codificavam a imagem. Diversos escritores exploraram as relações entre o início do cinema e o esporte. O estudo de David Headon sobre como a Austrália era apresentada em filmes mudos é um exemplo, assim como meu próprio trabalho publicado sobre o modo como cinejornais do entreguerras estruturaram leituras sobre esportes femininos e criaram uma gramática social e uma lexicografia através de olhos essencialmente masculinos (HEADON, 1999; HUGGINS, 2007a; 2007b). A televisão está começando a despertar algum interesse, como demonstram o trabalho de Fabio Chisari (2004) sobre o televisionamento da Copa do Mundo de 1966, a recente análise de Jack William (2004, p. 204-228) sobre a televisão no esporte e na cultura popular, ou o trabalho de Paul Gilchrist (2007) sobre o televisionamento nos anos 1960 de escaladas na pedra reais.

Construções também estão se tornando um foco de atenção. A crítica de John Bale (1994; 2003) sobre a arquitetura de locais esportivos, as séries da *English Heritage*⁴ sobre praças esportivas sobreviventes em Manchester, Birmingham, Tyneside e outros lugares, as avaliações de Wray Vamplew (1998) e Bruce Kidd (1996) sobre museus e galerias da fama, e a análise de Patricia Vertinsky (VERTINSKY e MCKAY, 2004) sobre o ginásio memorial de guerra da Universidade da Columbia Britânica utilizaram abordagens epistemológicas e metodológicas específicas em suas representações do passado.

⁴ Oficialmente denominado *Historic Buildings and Monuments Commission for England* (Comissão de Construções e Monumentos Históricos da Inglaterra), o *English Heritage* é um órgão público inglês que busca proteger e promover o patrimônio histórico britânico (N. do T.).

Ainda que haja um momentum de união em trono deste campo emergente, até um período relativamente recente os historiadores do esporte foram, por vezes compreensivelmente, relutantes em expandir seus repertórios de habilidades para incorporar essas novas abordagens. Os historiadores do esporte se mostram ocasionalmente cautelosos em relação a teoria, contrapondo-a a abordagens mais empiristas. Conceitos como “controle social”, “hegemonia cultural”, ou mesmo “virada linguística” só foram amplamente adotados uma vez que a história acadêmica *mainstream* reconheceu tanto seu potencial como suas limitações e seguiu em frente. Como Alan Musnlow observou perceptivamente em 2006, “a virada linguística soa agora vagamente ultrapassada, em face a tantas novas ‘viradas históricas’” (MUNSLOW, 2006, p. viii). O deslumbramento com a virada linguística por muitas vezes levou à superconcentração no texto escrito, e em seu poder simbólico como um produto cultural, mantendo seus discursos de poder, ideologia e de produção cultural.⁵

Algumas apresentações em conferências utilizam material visual de formas mais criativas e analíticas, incorporando teoria. Os títulos de trabalhos recentes em conferências do CESH, da Associação Internacional para a História da Educação Física e do Esporte (*International Society for the History of Physical Education and Sport – ISHPES*), da Associação Norte Americana de História do Esporte (*North American Society for Sport History – NASSH*), e da BSSH demonstram análises crescentes de imagens estáticas, imagens em movimento e de movimento, ainda que a análise de textos escritos ainda seja dominante. Poucas revistas acadêmicas de história do esporte utilizam ilustrações de forma consistente, em parte devido aos problemas de direitos

⁵ Uma ênfase exclusiva no discurso levou ocasionalmente a atitudes ahistóricas, com esportistas aparecendo apenas como sujeitos de discursos. Por vezes, a virada linguística não atentou para a agência e a colocação da linguagem no contexto histórico. O debate continua entre proponentes da virada linguística, como Doug Booth ou Murray Phillips, e estudiosos há muito estabelecidos, como Allan Guttmann, Roy Hay e Bill Murray.

autorais. O *Journal of Sport History* é o único a se diferenciar por utilizar material visual.

Se historiadores do esporte desejarem ser eficazes na maior utilização de representações esportivas visuais para explorar as mais amplas implicações culturais e sociopolíticas do esporte em sociedades específicas em tempos determinados, eles irão provavelmente precisar de novos modelos teóricos e de novas habilidades práticas para lidar com isso.

A Virada Visual

A chamada “virada visual”, um termo já de uso comum por historiadores da arte nos anos 1990 e crescendo por muitas disciplinas no início do século XXI, é uma resposta possível. Houve uma explosão global de interesse renovado na cultura visual: em algumas universidades, História da Arte foi deslocada por Estudos Visuais. Por todo o campo das ciências humanas e sociais, a análise da cultura visual se tornou uma reposta majoritária à internet, telefones celulares, televisão por satélite e por uma paisagem cultural contemporânea saturada pela imagem que tanto nós como os estudantes modernos habitam. Essa mudança para a cultura ofereceu uma “nova alvorada” para a história do esporte.

Ela representa um sintoma da, e uma resposta à, paisagem cultural contemporânea baseada na imagem. Existem números crescentes de antologias e leitores prometendo fornecer uma visão panorâmica (BRENNAN e JAY, 1996; WALKER e CHAPLIN, 1997; MIRZOEFF, 1998; EVANS e HALL, 1999; STURKEN e CARTWRIGHT, 2001; MALCOM, 2001; HOWELLS, 2003; SCHWARTZ e PRZYBLYSKI, 2004). Novas revistas acadêmicas como o *Journal of Visual Culture*

(Revista de Cultura Visual) ajudam a ensinar a alfabetização tecnológica. Historiadores empiristas agora reconhecem que imagens são uma importante fonte de evidências, e que, como o historiador cultural Peter Burke observou com perspicácia, pessoas podem lembrar de “atos de testemunho ocular”, onde artistas tentaram representar o que acreditavam que uma testemunha poderia ter visto de um ponto particular em um momento específico (BURKE, 2001, p. 14).

A enorme quantidade de trabalhos históricos, críticos e teóricos sendo publicados sobre visualidade, cultura visual, tecnologias visuais, especularidade e o olhar, regimes escópicos e ocularcentrismo poderia sugerir que a virada visual está agora substituindo a “virada linguística” nas ciências humanas e sociais. No entanto, autores como W.J.T. Mitchell sugerem que essa virada visual, ou “pictórica”, requer maior fundamentação teórica.

Dessa forma, independente do que seja essa virada pictórica, deve estar claro que ela não é um retorno às ingênuas teorias de representação por mimese, cópia ou correspondência, ou uma metafísica renovada de “presença” pictórica: ela é, na verdade, uma redescoberta pós-linguística e pós-semiótica da imagem como uma complexa relação recíproca entre visualidade, equipamentos, instituições, discursos, corpos e figuralidade. Ela é a realização da espectadorialidade (a visão, o olhar, o relance, as práticas de observação, vigilância e prazer visual), pode ser um problema tão profundo quanto as diversas formas de leitura (decifração, decodificação, interpretação etc.) e aquela experiência visual, ou “alfabetização visual” pode não ser completamente explicável no modelo de textualidade (MITCHELL, 1995, p. 16).

Isso parece impressionante. O que Mitchell quer dizer? Não são todos, quer usem fontes visuais ou não, que aceitam que imagens são difíceis de serem interpretadas

e podem ser lidas de diferentes formas? A questão chave de Mitchell é até que ponto lidar com o visual se difere de lidar com outras fontes.

John Lucaites, um especialista na análise de fotografias iconográficas, chamou nossa atenção para a capacidade do visual em nos auxiliar a ver coisas que não podem ser expressas em palavras, ou não podem ser verbalizadas com facilidade ou eficácia. Ele argumenta que imagens fotojornalísticas icônicas são amplamente reconhecidas, historicamente significantes, visualmente e emocionalmente ressonantes, mas possuem camadas múltiplas de sentidos que se sobrepõem, o que dificulta a relação entre observador e observado. Elas são, portanto, indicações para a memória esportiva coletiva, um recurso crucial para a reflexão crítica (LUCAITES e HARIMAN, 2007).

As Primeiras Revoluções Iconográficas

A maior parte dos historiadores do esporte sabem que essa *não* é a primeira virada visual. Na verdade, a virada visual é um tropo de narrativa repetido. Muitas revoluções icônicas já ocorreram, mesmo que ainda não tenhamos uma história intelectual crítica da cultura visual do esporte ou uma história cultural da visão esportiva. A tradição de representar atletas em esculturas ou em planos vai ainda mais longe do que as pinturas nos túmulos do Antigo Egito ou da estatuária e das pinturas em vasos da Grécia Antiga. A ênfase em fantasmagorias, panoramas e diversos espetáculos esportivos já era parte da cultura do lazer na Inglaterra georgiana.⁶

A invenção da litografia ao final do século XVIII e a mudança de gravuras em cobre para o aço nos anos 1820 permitiram a impressão, na Inglaterra, da Revista Esportiva (*Sporting Magazine*), com sua mistura de representações impressas e visuais

⁶ Richard Daniel Altick (1978), Paul Greenhalgh (1988) e David Corbett (2004) exploraram alguns desses aspectos da cultura visual vitoriana.

de eventos esportivos e de célebres esportistas, não apenas da elite esportiva de classe alta, mas também de jôqueis e treinadores. Tais tecnologias levam a uma cultura avidamente escópica – a cultura da observação. Em meados do século XIX, jornais como *Illustrated Sporting and Dramatic News* (Notícias Esportivas e Dramáticas Ilustradas) forneciam fotografias dos principais espetáculos esportivos britânicos, grandes em tamanho e abrangência, alguns auxiliavam, no plano ideológico, a manutenção das relações sociais, enquanto outros as invertiam através de características carnavalescas. Editores comerciais, como George Newbold, ofereciam litografias coloridas e bem definidas de pugilistas, pedestrianistas, remadores e outros heróis do esporte. A multiplicidade de imagens e fotografias icônicas de grandes esportistas, apesar de suas vastas variações em qualidade, permitiam que esportistas fossem amplamente reconhecidos por toda Grã-Bretanha por aqueles que nunca os tivessem visto ao vivo. Depois do daguerreótipo de Louis Daguerre (1839) e do calótipo de Henry Fox Talbot (1841), o mundo ocidental experienciou um aumento dramático no número de imagens e “ilustrações” em circulação, e uma mudança profunda nas formas das imagens consumidas. O trabalho de Kate Flint (2000), *The Victorians and the Visual Imagination* (Os Vitorianos e a Imaginação Visual), um livro que documentou isso, utilizou arte, literatura e ciência para explorar as atitudes vitorianas em relação à visão, no contexto dessas novas tecnologias de esportividade, arte e o reconhecimento da subjetividade na visão. Da mesma forma, David Corbett (2004) argumentou que os modernos pintores vitorianos, como Dante Gabriel Rossetti, entendiam a visão como algo mediado, mas acreditavam que a reação do observador à textura e ao movimento da tinta na tela poderiam fornecer uma experiência mais autêntica e “real” do que a da “escola realista”. Essas ideias estimulantes demonstram

como seria possível um estudo mais amplo da produção cultural dos sentidos por historiadores do esporte, se desvendássemos o impacto do visual no mundo do esporte vitoriano.

Havia, na Europa do *fin de siècle*, o que Jean-Louis Comolli descreve como um “furo do visível” entre homens e mulheres que habitavam as cidades modernas, auxiliados pela energia elétrica, novas formas de publicidade, ilustrações em cores, fotgravuras em periódicos e melhores técnicas fotográficas, após a câmera da Kodak de 1888 possibilitou as fotografias instantâneas (COMOLLI, 1980). Eadweard Muybridge e Etienne Marey contribuíram para a análise de técnicas esportivas através de seu interesse pela representação do movimento, enquanto filmes esportivos eram cada vez mais frequentes a partir de meados da década de 1890.

Essa disponibilidade imediata de ricas imagens iconográficas ajudou a moldar e educar a imaginação esportiva e a criar a audiência em massa no esporte britânico. O crescimento de torcedores e de torcidas foi mobilizado, em parte, através da difusão de imagens visuais, assim como de ideias. Através do século XIX, descrições de pubs esportivos geralmente notavam como suas decorações incluíam imagens esportivas. Nos anos 1860, por exemplo, os muros do centro de apostas de Manchester, o *Post Office Hotel*, eram cobertas por “inúmeras imagens desbotadas de celebridades equinas”.⁷ O estilo gráfico do período viu uma revolução não apenas no esporte, mas também na reprodução de imagens esportivas. A grande variedade de representações foi marcante, incentivada pelo desenvolvimento de novas mídias visuais, como litografia e fotografia, e um entusiasmo generalizado pelos fenômenos visuais, como panoramas, dioramas, a lanterna mágica e os primeiros filmes.

⁷ *The Free Lance*, 25 mai. 1867.

As escolhas visuais feitas pelos produtores dessa multiplicidade de imagens esportivas afetavam e respondiam à vida esportiva e à sociedade britânica. Ao combinar, suplementar ou substituir palavras por fotografias, eles produziam um fundo de apoio e informação para os fãs do esporte. Escolhas sobre estilo e cor, tamanho e orientação, legendas e referências textuais, ajudavam a estruturar o discurso esportivo visual.

Mais recentemente, novamente um importante teórico da cultura, James Elkins, apontou que a atual virada visual também traz consequências sociais importantes: “não é sempre percebido que o que torna a cultura do século XX tão diferente em relação aos séculos passados não é somente a quantidade de imagens ou seus efeitos ostensivos na alfabetização, mas o tipo de imagens que criamos e consumimos” (ELKINS, 1999).⁸

A Grande Variedade da Mídia Visual

Qualquer tentativa de capturar as mentalidades esportivas de gerações passadas precisa incorporar os arquivos visuais, materiais e escritos de forma equilibrada. Uma grande variedade de material visual, incluindo pinturas, filmes e fotografias, demonstra um meio cultural em comum (historiadores culturais por vezes evitam propositalmente o termo *arte*, devido a suas associações elitistas e estéticas, e se referem a todas as imagens, independentemente de sua qualidade estética, que podem servir como evidências históricas). Na verdade, o sociólogo John Berger argumentou que uma abordagem mais culturalista pode apontar que precisamos de coisas novas para ver, assim como de novas formas de ver (BERGER, 1972).

⁸ Ver também James Elkins (2000).

Para os historiadores do esporte, isso significa uma exploração mais séria de novas possibilidades e fontes. O que estaria incluído na cultura visual do esporte? Dentro de sua esfera criativa estão as belas artes e a pintura artesanal, esculturas públicas, ilustrações em jornais e livros, e até mesmo placas de hotéis, exploradas em um contexto esportivo por Tony Colins e Wray Vamplew (2002). As telas e as câmeras podem capturar o olhar estático, identificando o momento de uma fração de segundo no esporte. Essas imagens foram produzidas em jornais e revistas ao final do século XIX. Um dos fios de ligação que unia todo esse material era o interesse com a imagem e a identidade do esporte, com heróis esportivos e clubes que representavam comunidades, imagens que tinham algo a dizer sobre torcer em um esporte, sobre a “inglesidade” ou “galesidade” no esporte, e não apenas sobre o esporte em si. Na Grã-Bretanha, desde o final da década de 1890, cartões postais, cigarros e cards com imagens, produzidos em massa, representavam lugares e pessoas famosas e criavam uma cultura de coleções. Pôsteres de esportes ajudaram a promover eventos esportivos. Importantes esportistas eram celebrados em vários objetos domésticos, de canecas a cachimbos. Imagens de cavalos correndo eram compradas nos hipódromos. Estátuas ligadas ao esporte foram criadas, e diversas estátuas e monumentos a heróis esportivos mortos por vezes se tornaram lugares de memória e de identificação local ou nacional.

Fotografias esportivas, aqueles momentos congelados de imobilidade, que a socióloga Iwona Irwin-Zareka chama de “memória instantânea”, “a história sendo feita”, ou que Hans Scheuer rotula de “movimento imobilizado”, têm sido uma fonte central para sociólogos, culturalistas e historiadores do esporte há algum tempo (IRWIN-ZARECKA, 1994; FULTON, 1990; SCHEURER, 1984). Roland Barthes (1982, p. 5-6) observou que, em retratos fotográficos, é difícil distinguir entre a

representação fotográfica e a pessoa representada. Essas relações são culturais, baseadas em convenções e escolhas. Fotografias em jornais, de acordo com Marianne Fulton (1990), podem tornar visível o de outra forma invisível, desconhecido e esquecido. Elas eram, em geral, extensões do que fotógrafos desejavam que observadores, ou eles mesmos, vissem e sentissem.

Para a maior parte dos historiadores, no entanto, a leitura preferida de uma imagem publicada está na forma com que ela é articulada com uma legenda ou outro texto publicado (BARTHES, 1993). Como John Bale nos lembra, isso pode ser problemático. Fotografias podem ser cortadas antes de sua publicação, desprovidas de comentários jornalísticos textuais, ou com comentários inapropriados. Seu artigo sobre uma fotografia feita por um fotógrafo alemão de uma atividade corporal-cultural de pulos de Ruanda demonstra até que ponto as legendas distorcem possíveis leituras. Seu trabalho utiliza ideias de Elizabeth Roberts, curadora de fotografias do *Rivers Museum* em Oxford, outra importante teórica do uso de fotografias como evidência histórica (BALE, 2006; ROBERTS, 2001; HARDT e BRENNAN, 2001; THOMAS, 2000). Essas marcas alteram nossa experiência do evento, mudam nossa memória e também impactam o próprio local do evento.

Há também o esporte em celuloide, em filmes, a ser considerado desde as primeiras tentativas de se documentar o movimento, como nas tentativas de analisar o esporte e a animação física nos experimentos fotográficos de Muybridge ou Marey. Na Inglaterra, Robert Paul e Bert Acres produziram filmes de corridas de barcos (*Boat Race*) e de turfe (*Derby*) em 1895, que foram depois assistidos por plateias entusiasmadas. Em 1897, cerca de 14 por cento de todos os filmes comerciais tinham um título esportivo (HUGGINS, 2004, p. 165). Essas demonstrações públicas

contribuíam para que o esporte fosse firmado na imaginação popular. A coleção de filmes de Mitchell e Kenyon, agora abrigada no *National Film and Television Archive* (Arquivo Nacional de Filme e Televisão), em Londres, demonstra que durante o período eduardiano, exibidores de filmes em cinematógrafos locais se concentravam tanto na plateia como no próprio esporte, enfatizando como o esporte estava ligado às comunidades locais que serviam (TOUMIN, 2006). O material cinematográfico ajudou a criar a plateia para filmes e cinejornais do pós-guerra, que estudiosos estão agora começando a explorar. Filmes de ficção, como *Carruagens de Fogo* (1891), de Hugh Hudson, ou *Baseball* (1994), de Ken Burn, também atraíram grande interesse. Tanto nos filmes de ficção, como nos de não-ficção, os cineastas tentam controlar o que é observado, ainda que nos primeiros possam ser vistos como tendo um pouco mais controle. Em ambos os casos, no entanto, a edição tem um impacto modelador fundamental.

Metodologia e Contexto

A grande questão é se lidar com o visual é diferente de lidar com outras fontes. Representações e performances artísticas são materiais de fontes para o estudo do esporte, mas precisamos de abordagens mais sofisticadas para as representações do esporte. Precisamos explorar seu contexto, conteúdo e significado, e o jogo de intenções, mitos, silêncios e forças nas imagens. Quando exploramos uma foto, precisamos seguir suas trajetórias performativas, mapear suas biografias sociais, e reconhecer a primazia do conteúdo para agarrar a mutabilidade de seu sentido (SCHWARTZ, 2004).

Historiadores precisam de mais competência na análise dessas fontes visuais. Existem várias abordagens que podem ser adotadas: teoria psicológica e do olhar, análise de contexto, iconologia e semiologia, ou desconstrução. O espaço não permite o tratamento completo de todas, então aqui apenas uma abordagem, baseada em como os observadores realmente respondem à arte, utilizando teorias de recepção e de olhar, será explorada com algum detalhe, antes de uma breve análise de outras abordagens.

Historiadores do esporte podem prestar tanta atenção ao que “o texto” diz, que eles acabam por não lidar com suas características ou condições de reprodução. O contexto é crucial, vital para o entendimento das formas com que materiais visuais funcionam, e é central para a metodologia de trabalho com material visual. Pinturas sobre esporte são frequentemente tratadas como evidências. Mas se olharmos para o trabalho de Camille Pissarro, *Cricket on Hampstead Heath* (Críquete em Hampstead Heath), pintado em uma visita à Inglaterra em 1890, poderemos ver como isso é arriscado. Pissarro era um impressionista, uma pintora de paisagens que gostava a beleza particular de uma cena particular, mas a cena, quase que certamente, não era verdadeira. Seu conhecimento do críquete era limitado e suas posições no campo eram erráticas. Para entendê-la mais completamente, precisamos explorar as principais forças e restrições que operavam sobre ela, o amplo contexto estrutural, ideológico e institucional da apresentação artística, sua produção e função. Pintores como Pissarro produziam seus trabalhos com objetivos e motivos particulares, e seus trabalhos precisam ser entendidos dentro do contexto de formas e técnicas artísticas da época.

Precisamos expandir o conceito de contexto ainda mais – para identificar eventos e agência humana, e convergências atuando sobre e através das obras. O contexto pode nos ajudar a encontrar um caminho através do material visual, onde os

sentidos podem ser escorregadios ou múltiplos, mas ele precisa ser estabelecido junto a movimentos e estruturas teóricas mais amplas, seja materialismo marxista, ideologia, hegemonia cultural ou feminismo. Ao olhar para uma pintura, questões contextuais chave podem incluir as seguintes:

- Quem foi o comprador? Qual era seu status? Por que ele queria a pintura?
- Quem foi o artista? Qual era sua posição na sociedade? Por que ele recebeu o contrato?
- Por que a imagem foi feita neste tamanho? Como isso a auxilia a passar uma mensagem?
- Por que ele escolheu esse objeto?
- Que ideologias moldaram a recepção da imagem pelo comprador, pintor e público?
- Onde ela foi exposta? Quem a viu? Ele ficou escondida ou circulou? Existiram miniaturas ou cópias dela?
- Como essa pintura está ligada aos outros objetos desse artista? Sua escolha de objeto está relacionada a sua vida e experiências?
- Qual é o público desejado aqui?
- Como críticos homens e mulheres responderam a seu trabalho?
- Há algum foco em conteúdo homoerótico ou homossexual? Caso haja, como o artista representa o desejo humano?
- Como as ideias de gênero, classe, raça e etnicidade estão representadas aqui?

O Olhar Esportivo

A ideia do olhar é uma ideia relativamente nova na história do esporte, mas teorias do olhar já existem há algum tempo nos estudos de mídia e na história da arte. A teoria do olhar (*gaze theory*) se tornou popular com o crescimento do pós-modernismo e da teoria social e foi inicialmente discutida por intelectuais franceses como Michel Foucault ou o psicanalista Jacques Lacan. O olhar é utilizado por teóricos para se referir tanto às formas com que observadores enxergam imagens de pessoas em qualquer meio visual, a para o olhar daqueles representados em textos visuais (CHANDLER, 1998; BRYSON, 1988; MURPHY, 2000; QUINET, 1995). Lacan argumentou que pinturas com perspectivas lineares aprisionam o olhar, porque a imagem visual coloca o espectador na posição do olho. O olhar é uma característica fundamental da experiência esportiva pública. Aqui, como em algumas fotos, “o olhar” pode ser um termo de duas faces, no qual alguém pode estar olhando de volta. Seja como observador, espectador, membro do público, ou como historiador do esporte, todos temos que olhar, e olhar é muito mais do que o simples ato físico de ver. A teoria do olhar levanta questões sobre a subjetividade humana. A teoria do olhar sugere que existem formas sistemáticas de “ver” o que nós, como historiadores do esporte, torcedores e jogadores olhamos, e que essas formas de enxergar podem ser descritas, analisadas e explicadas. Elas podem ser alocadas em vários contextos: históricos, econômicos, sociais, culturais e visuais. Essa abordagem analisa as formas sistêmicas nas quais torcedores veem, experimentam e consomem esporte em eventos, fotografias, filmes e televisão, ou mesmo em memorabilia. Esses materiais visuais desempenham um papel central na criação de qualquer experiência esportiva. Ele enquadra o olhar dos fãs do esporte e fixa o que de outra forma seria uma visão efêmera – ele não é neutro. Alguns pintores e fotógrafos

não eram necessariamente fãs de esporte, mas buscavam, na verdade, satisfazer as demandas do comprador ou se expressarem artisticamente.

Então, quando aplicamos noções de olhar à arte esportiva, a complexidade do olhar s torna imediatamente clara. Muitas outras formas chave de olhar podem ser identificadas, dependendo de quem está olhando, seja o espectador, a câmera, ou outros participantes do esporte. O papel de observador também é importante, permitindo uma variedade de leituras ou desleituras. Em uma galeria de museu, olho para uma pintura de esporte, imaginando estar vendo através dos olhos do artista. Qualquer figura da pintura pode estar olhando para mim ou para outras, ou para um objeto em particular, ou para o espaço. As pessoas ao meu redor podem estar olhando para todas as direções. O artista que pintou o quadro deve ter olhado para ele enquanto os modelos da pintura também podem ter se visto nela. Há também um número incontável de outros que olham apenas para a representação da pintura, em uma variedade de tamanhos, cores, ou preto e branco. A arte, dessa forma, captura o olhar. O olhar esportivo pode ser individual, baseado na auto identidade, na leitura e no conhecimento sobre um esporte. Ele também pode ser coletivo, dependente de outras pessoas.

O olhar esportivo é uma forma de olhar culturalmente aprendida, mas não especificamente ensinada, para o movimento esportivo e as representações visuais do esporte. Por isso, ele é importante. Ele molda o que os torcedores do esporte esperam ver quando assistem esporte. Teorias do olhar ajudam a criar um relato da experiência individual de olhar, que forma uma rede de relações e produz um ponto de vista. O olhar geralmente expressa atitudes sobre as quais podemos não ter consciência e, de acordo com Lacan, nosso olhar estrutura e estabiliza nossas ilusões e fantasias do eu e dos outros. A teoria do olhar tem o potencial de aprofundar nossa compreensão sobre como

o olhar esportivo ordena e regula a relação entre eventos e imagens esportivas, demarcando o “outro”, a oposição esportiva, e identificando o “fora do comum” em termos de conquistas esportivas, elogiando-as ou até mesmo respondendo negativamente a elas. Por exemplo, a medida que os espectadores veem cada vez mais o esporte como uma atividade de habilidade altamente especializada, eles usam o olhar e a linguagem para serem especialmente críticos de qualquer coisa que seja menos do que eles julgam ser uma performance padrão, ou que não se encaixe com seu olhar subjetivo. Podemos ver o olhar operando em vários contextos, observando e consumindo megaeventos esportivos, assistindo na tela ou colecionando materiais visuais. Ele também cobre as intenções do artista e fotógrafo esportivo, ou de outro que represente o esporte e as formas com que diferentes grupos de observadores enxergam essas representações visuais.

O caso de *Derby Day*, de William Powell Frith, é um exemplo útil.⁹ Comprado por £1,500 em 1858, ele foi exibido em espaços públicos nos quais pessoas iam para olharem umas para as outras e para esse quadro da maior corrida de cavalos da Grã-Bretanha. Seu escrutínio era geralmente longo e intenso, e uma hora era visto como o tempo necessário para examinar essa imagem panorâmica em particular. *Derby Day* era tão interessante e popular que multidões se amontoavam junto ao quadro para uma visão mais detalhada, e uma proteção e um policial precisaram ser utilizados para manter o público longe, ao passo que eles quase cheiravam a pintura, como cães de caça. O quadro é, por si, detalhado, com muitos do público observando: um homem usando seus binóculos para ver algo distante, alguns assistindo os jogadores olhando intensamente para as damas e vice-versa, alguns olhando para os cavalos, outros os acrobatas ou

⁹ Leitores que desejarem examinar a pintura podem consultar <<http://www.manchestergalleries.org/thecollections/search-the-collection/image.php?EMUSESSID=901fc7fe925b8509d41b97a2ddb119eb&imageirn=311&r=169339893>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

ciganos. Observadores da classe média poderiam identificar personagens não tão respeitáveis na imagem, como os ciganos pedintes ou o grupo de apostadores tentando enganar um jovem provinciano.

O olhar é, evidentemente, moldado por gênero, orientação sexual, classe e raça. Vemos a arte através de estereótipos e inversões de nossa auto imagem, criando assim o “outro”, talvez tratado com hostilidade ou desprezo, medo ou condescendência. Podemos ver no trabalho de John Bale sobre fotógrafos alemães no esporte africano, por exemplo, as possibilidades de uma análise do olhar ao apoiar a dominação imperialista e racista. Um estudo recente sobre imagens esportivas utilizado nos Jogos Olímpicos de 2000 também demonstrou como o olhar de raça pode ser utilizado (HARDIN et al., 2004).

O olhar nunca será inocente ou puro, e é construído através de identidades como etnicidade, classe ou gênero. Esse conceito do olhar de gênero é muito bem articulado no famoso artigo de Laura Mulvey (1975) sobre “escopofilia”, ou o prazer potencial obtido pelo ato de olhar. Mulvey entendeu que o cinema narrativo de Hollywood desenvolvia e narrativizava uma imagem particular da mulher. Ela argumentou que em Hollywood, os homens tinham poder, prazer e controle do “olhar”, enquanto as mulheres em filmes se tornavam objetos de prazer desse olhar.¹⁰ Ainda que o debate de Mulvey se refira a filmes e não a pinturas e fotografias, ele parece ser relevante para a interpretação de muitas imagens do esporte. Muitas historiadoras da arte feministas apresentaram exemplos históricos de formas com que o olhar masculino forçou usos socioculturais do corpo feminino como um significante nas artes visuais em sociedades de forte dominação masculina. Muitos retratos recentes de mulheres atletas não parecem

¹⁰ Ver Patricia Simons (1992).

imagens de mulheres esportistas, mas de ofertas de corpos femininos sensuais e sexualizados para a avaliação do olho do homem, em uma cultura de exibição masculinizada, expressando e reforçando valores patriarcais e colocando mulheres esportistas como objetos de desejo. Meu próprio estudo sobre a gramática social e a lexicografia da participação esportiva de mulheres demonstrada pelos cinejornais do entre guerras também indica como imagens eram construídas através do olhar masculino (HUGGINS, 2007b). A consciência feminina do olhar masculino foi apontada como um fator na relutância de meninas ao participar de esportes quando em grupos com ambos os sexos misturados nas escolas, e entrevistas sugerem que mesmo em grupos de um único sexo, esse olhar masculino é internalizado (EVANS, 2006). Da mesma forma, para alguns, o corpo masculino se tornou um espetáculo fetichizado. Extensões recentes à teoria do olhar vão além das simples divisões binárias e reconhecem que os observadores podem, na verdade, ocupar múltiplos pontos de vista, ou que possa haver olhares oposicionistas que desafiam e criticam as interpretações atuais.

Isso nos traz a noções de receptividade e audiência, e à realização de que geralmente não há uma única audiência e um único meio de chegar a elas. O visual pode ser “uma força social” que molda como as pessoas entendem o mundo ao seu redor, uma que reflete e contribui para o contexto que as cerca, mas exatamente como é muito mais difícil de avaliar. Nos últimos anos, estudos de recepção se afastaram da análise de conteúdo e reconheceram que as audiências e os espectadores compartilham certas estruturas de interpretação e que eles trabalham na decodificação do que viram, ao invés de apenas aceitá-lo passivamente. Stuart Hall (1997), por exemplo, ofereceu três formas de leitura de audiências: dominante, onde o observador reconhece o sentido preferido

oferecido por uma imagem visual e concorda com ela; oposicional, onde o observador rejeita o sentido dominante por motivos culturais, políticos ou ideológicos; e negociada, onde o observador aceita, rejeita ou modifica sentidos à luz de pontos de vista anteriores. Isso pode ser problemático para historiadores do esporte, que podem muito facilmente aceitar com cumplicidade os quadros dominantes através dos quais o esporte é convencionalmente analisado, e assim tomar como certas interpretações potencialmente problemáticas.

Em outro sentido, o “olhar” incorpora a noção de fanatismo esportivo. O olhar esportivo ofereceu uma integração hipnótica a um mundo de heróis esportivos e mitos do esporte, e ao desejo de um torcedor em fazer essa vida de sonho uma parte de seu mundo cotidiano. Imagens e fotografias começaram a acompanhar e moldar o esporte a partir de suas invenções. Torcedores procuram e colecionam imagens do esporte. Para colecionar essas imagens, os torcedores precisam de uma infraestrutura comercial para satisfazer essas necessidades. Para obterem mais dinheiro, era fundamental para os produtores influenciar e construir um olhar esportivo que poderia ser assim satisfeito.

Ao olhar para pinturas, uma questão chave para a teoria do olhar é a relação com o observador. Existiria um observador ideal para a pintura? Como isso é estabelecido? Que formas de comunicação existe entre as figuras na pintura? O que significa quando as pessoas na pintura encaram o observador? Como sua posição como observador, torcedor ou historiador do esporte, homem ou mulher, molda sua compreensão?

Na teoria do olhar, um dos debates chave é sobre as relações de poder. Foucault (1995, p. 155) relatou o olhar inspetor da onipresença do poder socialmente construído ao invés do gênero, em sua discussão sobre vigilância. Foucault também destacou o desejo de ver abaixo da superfície do visível. Para Foucault, “o olhar” era um olhar de

poder e subjugação que um indivíduo assumia e que era baseado em privilégios culturais presumidos. Assim, as condições sociais, instituições e estruturas de poder que o criaram eram aspectos importantes em sua análise. Historiadores do esporte precisam, então, pensar sobre os materiais visuais em termo de seu significado cultural, suas práticas sociais e suas relações de poder. Imagens podem ser relacionadas a contextos de poder e conhecimento. Assim, um olhar poderia ser dominante, imponente e controlador. O paradigma de um olhar masculino soberano e possessivo ecoa até mesmo em obras de arte que o subvertem, lutando para debilitar a hegemonia masculina ou sugerindo alternativas a ela (PARKER e POLLOCK, 1987, p. 126). Esse modelo alternativo de olhar pode ser aplicado ao *Derby Day* também. A figura de Frith fornece uma construção cultural nacional de uma seção transversal da sociedade vitoriana, que é altamente carregada e incorpora valores e moralidades convencionais de classe média, articuladas, ao menos em parte, através do contexto de vigilância foucaultiana de trabalho. Há figuras que incorporam autoridade e status elevado, mas também há figuras associadas com o crime. Frith é reconhecido por utilizar uma forte abordagem baseada em sinais, mapeando a sociedade vitoriana como uma taxonomia de tipos, cuidadosamente representados pela aparência física (utilizando noções de fisionomia), roupas e comportamento. Isso teve grande conotação para as preocupações vitorianas com a mistura de classes, especialmente nas cidades, e alimentou publicações como a classificação textual e visual de tipos de Henry Mayhew (1851), em seu *O Trabalho em Londres e os Pobres de Londres (London Labour and the London Poor)*. Aqui, tanto “ver como” e “ser visto como” são certamente questões em jogo para o observador, e todos os grandes trabalhos de Frith tendem a consagrar essas categorias através de “tipos”, definidos pela visão e representação visual. Ao mesmo tempo, no entanto, Frith

permite que certas fronteiras sejam cruzadas, especialmente através de certos “olhares” socialmente ilícitos de um grupo para outro. A questão de quem está olhando para quem, por que e o que isso pode significar, parece especialmente rica aqui. O contexto do esporte, e do próprio *Epsom Derby*, cria efetivamente o catalisador, o espetáculo público, da mistura de classes, gêneros e raça que poderia concebivelmente ser lida como positiva ou negativa, dependendo do ponto de vista, fundo cultural e origem social do observador.

Lacan, em contraste, adotou uma visão mais psico-analítica, argumentando que o olhar *não* era um conjunto de relações unidirecionais de poder, mas uma auto-apropriação em direção a um poder que ninguém pode realmente possuir. Seus efeitos reais são baseados em ficções sociais, destinadas a disfarçar a falta de poder. Ele estabeleceu uma diferença fundamental entre “olhar” (*glaze*) e “olhada” (*look*) ou “olhadela” (*glance*), para os quais todos têm acesso e que podem ser benignos ou benevolentes. Uma segunda área de debate é a extensão à qual a agência daqueles “olhados” pode ser incorporada na teoria.

Iconografia, Iconologia e Semiótica

Essas são abordagens ligada a interpretação, e se direcionam ao *significado* da arte, o que uma imagem significa e como um artista produz esses significados. A iconografia pode identificar e descrever os motivos, símbolos, imagens ou alegorias conhecidas e reconhecidas em uma pintura. A iconologia explora os significados dessas imagens e tenta explicar como e por que essas imagens foram escolhidas em seu contexto cultural mais amplo. Essa é uma abordagem associada aos métodos do historiador da arte Erwin Panofsky – ir abaixo da superfície da pintura para explorar os

tipos de realidade que essas construções artísticas realmente mediam. Aqui, uma dificuldade que pode existir é que, como historiadores do esporte, já estamos moldados por nossas experiências esportivas e por nosso conhecimento cultural, ideias amplamente aceitas na história do esporte. Outro problema é que algumas pinturas “realistas”, como *Derby Day*, de Frith, aparentemente evitam o simbolismo e a alegoria e concentram-se na vida cotidiana. Questões chave relacionadas ao *Derby Day* devem ser as seguintes:

- Quem são essas figuras? Como podemos reconhecê-las?
- A pintura inspirou, ou foi inspirada por, alguma representação literária textual do evento? Como ela se compara a elas?
- Como a pintura de Frith pode ser comparada a outras imagens do evento? Por que elas são iguais ou diferentes?
- Os materiais e técnicas utilizados adicionam algo ao seu significado?
- O que essa obra de arte “significa” e como Frith e os outros que viram seu trabalho criam esse significado? Quais significados estão óbvios? Quais precisam ser inferidos?
- Que elementos da imagem capturam o olhar do observador? Por que?

Qualquer análise semiótica do movimento como parte de nosso estudo sobre os significados da linguagem corporal do esporte pode sugerir a existência, por exemplo, de um corpo fascista, de uma cultura corporal comunista. Seriam os movimentos tão vazios quanto eles aparentam? O que se encontra atrás deles?

Desconstrução

Nos últimos anos, essa abordagem tem se mostrado cada vez mais popular com vários escritores da história do esporte, com destaque para Doug Booth (2005) e Murray Phillips (2006). Muitos dos principais desconstrucionistas, incluindo Jacques Derrida, lidaram com as artes visuais, e suas abordagens começaram com a ideia de que estruturas são construções sociais criadas através de discursos, o que incluiria o visual. Eles argumentam, pelo menos, que não há uma forma objetiva universal de se alcançar o conhecimento ou reivindicar a verdade, e Booth (2006) afirma que eles “abandonaram todos os pretextos de objetividade” (isso implica, é claro, que os argumentos desconstrucionistas também não podem se dizer verdadeiros). Eles enxergam o passado como algo acessível através de uma variedade em expansão infinita de interpretações subjetivas, e argumentam que nenhuma dessas poderia ser apoiada sem críticas (então precisamos ter o cuidado de não apoiar acriticamente os argumentos desconstrucionistas). Seu exame de materiais esportivos da história do esporte incorpora vozes e perspectivas múltiplas – o pintor, os modelos, os críticos de arte e o público – e explora suas respostas e intenções. Eles oferecem releituras de textos familiares e gostam de expandir o repertório visual, de forma a incluir formas “altas” e “baixas” de material esportivo visual, perspectivas regionais e multinacionais e questões de raça, classe e gênero. Eles também destacam as relações de poder em termos de suas análises. Questões chave relacionadas à desconstrução não são fáceis de serem identificadas, mas podem incluir:

- Como o contexto do presente e nossa própria perspectiva e experiência moldam como experimentamos a imagem?

- De que diferentes formas os indivíduos decodificaram subjetivamente esse trabalho visual? Como esses comentários mudaram ao longo do tempo? Por quê?
- Através de qual processo o trabalho foi construído?
- Como isso auxiliou na construção de significado para o produtor e para o público?
- Quais são as oposições binárias atuando nessa imagem? Quais são priorizadas e quais são subordinadas? Como isso é feito? Essa priorização se sobrepõe a outros significados possíveis? Que leituras são jogadas para as margens?
- Seria uma abordagem binária a melhor opção? Ou podemos identificar alguma forma cultural híbrida?

Problemas

Ainda assim, existem problemas a serem trabalhados caso desejemos ampliar o campo mais eficazmente. Imagens em movimentos, fotografias e pinturas parecem ser “reais”, mas isso é uma ilusão. Entre as questões a serem consideradas, podemos destacar:

Textos escritos possuem gramáticas e sistemas de léxicos e linguísticos. Não há um equivalente para a percepção visual bem desenvolvido, e a questão da gramática talvez seja a chave que requer maior trabalho hoje.¹¹ A gramática visual não é uma gramática única, mas uma gramática múltipla, dependendo da cultura, do contexto e de outras especificidades. Precisamos fazer mais para começar a aplicá-la. As gramáticas

¹¹ Ponto destacado por Margaret Dikovitskaya (2005, p. 239).

de construção e produção, por exemplo, que requerem o conhecimento de materiais e técnicas, são atualmente estranhas para muitos historiadores do esporte. As habilidades para a análise visual raramente fazem parte de sua formação.

As imagens parecem silenciosas: como historiadores, devemos fornecer as palavras. Elas dependem de convenções de significações para poderem ser “lidas”, mas os significados derivados de tais leituras não são intrínsecos, mas contingentes e sujeitos a interpretações alternativas.

As avaliações da evidência visual são menos elaboradas na história do esporte, e precisamos abordar a função e a retórica e ter o contexto em ordem a fim de traduzir seu testemunho. Como todas as fontes, algumas oferecem mais do que outras.

Esportes diferentes têm uma história visual diferente. Na Grã-Bretanha, a “arte esportiva” era geralmente associada com as classes altas e suas coleções de quadros de corrida, caça e tiro. Casas de campo tinham, com frequência, peixes empalhados, cabeças de veados, tapetes de pele de tigre e outros significantes de capital cultural e status.¹² Críquete, boxe, e em menor grau, golfe têm uma tradição artística mais forte do que o futebol, o rúgbi e o atletismo.

Da mesma forma, a cultura visual nunca foi panóptica. Seu campo de visão era geralmente restrito, cobrindo o homem esportista mais do que a mulher, e a estrela mais do que o jogador comum. Ela focava-se mais em alguns esportes do que em outros, e muito mais em cidades metropolitanas como Londres, Nova York ou Paris do que em áreas provinciais.

O material visual é seletivo. A tela ou a câmera era levada ao local deliberadamente, com um motivo em particular em mente. Com a ocasional exceção de

¹² Ver Mike Huggins (2008).

acidentes em corridas de cavalos ou de carros, raras imagens oferecem uma imagem pouco agradável do esporte. Na cultura da representação visual, há uma pressão eternamente crescente para ser extraordinário, interessante e excitante. O apelo do esporte sempre foi, em parte, a emoção que ele gera, e a escolha e natureza da cobertura visual nos ajuda a desvendar como a emoção do esporte está sendo conceitualizada por seus produtores.

Imagens visuais fortes podem causar um curto-circuito na deliberação racional e na crítica radical. Imagens podem ser pouco exigentes, tornando as pessoas mais passivas e menos pensativas, olhando as imagens sem realmente tomar parte. No caso da televisão ou dos antigos cinejornais, comentários de voz também proporcionam uma interpretação: assim, as habilidades tradicionais de crítica de fontes precisam ser aplicadas tanto às imagens quanto aos textos.

Em outros momentos, respondemos exageradamente a imagens, de forma superemocional, irracional, típica do corpo e não da mente. Imagens podem evocar humor, ridículo ou nostalgia. Podemos ter maior empatia por imagens do que por textos, porque todos já experimentamos o movimento esportivo, então ele fala com nossos corpos. A torcida esportiva é tão ligada ao movimento quanto os jogadores. A história da estética do movimento é atualmente subexplorada e necessita de um quadro teórico mais sólido. Olhar para o movimento corporal no passado demonstrava fisicalidade, força e elegância. Podemos ver sequências de movimentos. Podemos ver as relações dos atores com o espaço e a câmera. Podemos identificar o que era pensado sobre os movimentos masculinos e femininos, o grau do contato corporal, o tamanho das roupas e a ética formal e informal de proximidade dos diferentes esportes, algo que não podemos fazer através dos textos. Podemos buscar a personificação e a

despersonalização através de pinturas. O grau de nudez pode ser um índice de liberdade artística ou cultural.

Filmes, pinturas e outras fontes visuais são todos construídos. Historiadores podem considerar que um relato de jornal sobre um jogo de futebol veio de um repórter que observou seletivamente, editando sua experiência em uma reportagem, que foi então possivelmente editada novamente pela equipe editorial, e que historiadores também coreografam suas histórias. Mas a mídia visual também é formada por documentos “autorais”. O material visual é deslocado, realocado e alterado durante os processos editoriais. Fotografias são retiradas de livros, cortadas, aumentadas e recoloridas, de modo que as “vemos” de forma diferente do que seu criador. O filme de Hans Bonde sobre Niels Bukh, por exemplo, dura duas horas, mas foi editado de mais de vinte horas de filme ainda existente, que pode ter sido ele mesmo editado anteriormente.

Conclusão

A discussão acima argumenta que ainda que o arquivo documental não deva ser abandonado, ele deve ser substancialmente ampliado. O presente trabalho apenas começou a arranhar a superfície de um campo substancial em processo de desenvolvimento. Para dar apenas um breve exemplo, uma área que esse trabalho não abordou foi a relação entre arte e movimento. Em muitas culturas europeias, a fascinação pelo corpo, pelo exercício físico e pelo movimento tem desempenhado de forma consistente um papel central nas artes visuais. Na verdade, as imagens do corpo animado provaram ser um significante extraordinariamente versátil dos inconstantes

interesses sociais, políticos e ideológicos da Rússia do século XX ou da Alemanha nazista.

Isso quer dizer que também precisamos ter maior atenção com toda a área da estética do esporte. No mundo da estética, houve grande debate sobre se os esportes são, em si, formas de arte. E, certamente, muitos historiadores do esporte relutam em trabalhar com estética, talvez por verem a subjetividade da estética como algo não científico (TURNER, 1992; BEST, 1986; WARTZ, 1984). Isso é especialmente relevante para esportes como patinação no gelo ou saltos ornamentais, que possuem um elemento estético em seu julgamento e são um pouco mais subjetivos.

A cultura visual é uma área de crescimento. Há uma maior percepção de que a visualidade é um dos operadores profundos de nosso tempo, e geradora de algumas das mais importantes questões do século XXI. Certamente, devemos esperar que abordagens críticas apropriadas à cultura visual do esporte sejam desenvolvidas rapidamente. Como historiadores do esporte, precisamos lidar mais com as formas com que exercitamos nossa prática, algo equivalente ao trabalho da teórica americana Lisa Cartwright (1995), sobre as imagens médicas e suas implicações socioculturais, em *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture* (Corpos em Telas: Traçando a Cultura Visual da Medicina). Podemos colocar o corpo animado mais ao centro dos interesses de pesquisa, examinando os aspectos performáticos do corpo em movimento no esporte e suas representações em pinturas, esculturas, fotografias, filmes e artes decorativas.

Por fim, também precisamos explorar os mecanismos e sentidos através dos quais essa cultura visual do esporte foi construída. O papel da elite cultural e social, em termos de patrocínios, a *gentry* e a aristocracia que desempenharam papéis principais no

patrocínio produção de obras de belas artes sobre cavalos e cachorros, as mudanças na organização do mundo da arte esportiva e as formas com que o público foi criado, são novos temas a serem pensados. Existem novas coisas a serem vistas, e novas formas de vê-las. Excluir o visual é negligenciar uma área chave da experiência humana.

Referências

ALTICK, Richard Daniel. *The shows of London*. Cambridge, Mass.: Belknap, 1978.

BAKER, Aaron. *Contesting identities: sports in American film*. Urbana: University of Illinois Press, 2006.

BALE, John. *Landscapes of modern sport: sport, politics, and culture*. Londres: Leicester University Press, 1994.

_____. *Sports geography*. 2 ed. Londres: Routledge, 2003.

_____. "Partial knowledge: photographic mystifications and constructions of 'the African athlete'". In: PHILLIPS, Murray (org.). *Deconstructing sport history: a postmodern analysis*. Albany: State University of New York Press, 2006, p. 95-115.

BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. Nova York: Noonday Press, 1982.

_____. *Image-music-text*. Londres: Fontana, 1993.

BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: BBC/Penguin, 1972.

BEST, David. "Sport is not art". *Journal of Aesthetic Education*, n. 20, 1986, p. 95-98.

BONDE, Hans. *Gymnastics and politics: Niels Bukh and male aesthetics*. Copenhagen: Museum Tusulanum, 2006.

BOOTH, Doug. *The field*. Londres: Routledge, 2005.

_____. "Sports historians: what do we do? how do we do it?". In: PHILLIPS, Murray (org.). *Deconstructing sport history: a postmodern analysis*. Albany: State University of New York Press, 2006, p. 25-45.

BOYLE, Raymond; HAYNES, Richard. *Power play: sport, media and popular culture*. Harlow, U.K.: Longman, 2000.

BRENNAN, Teresa; JAY, Martin (orgs.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. Nova York e Londres: Routledge, 1996.

BROWN, Doug. "The modern romance of mountaineering: photography, aesthetics and embodiment". *International Journal of the History of Sport*, n. 24, 2007, p. 1-34.

BRYSON, Norman. "The gaze in the expanded field". In: FOSTER, Hal (org.). *Vision and visibility*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1988, p. 87-113.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing: the use of images as historical evidence*. Londres: Reaktion, 2001.

CARTWRIGHT, Lisa. *Screening the body: tracing medicine's visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

CASHMAN, Richard. *Paradise of sport: the rise of organized sport in Australia*. Melbourne: Oxford University Press, 1995.

CHANDLER, Daniel. *Notes on "The Gaze"*. [s.l]: [s.n], 1998. Disponível em: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html>. Acesso em: 20 jun. 2008.

CHISARI, Fabio. "Shouting housewives: the 1966 World Cup and television". *Sport in History*, n. 24, 2004, p. 94-115.

CLIFFORD, Helen. "The sporting trophy: a symbol of success?". *Goldsmiths' Review*, Jun. 1997, p. 8-11.

COLLINS, Tony; VAMPLEW, Wray. *Mud, sweat and beers*. Londres: Berg, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. "Machines of the visual". In: DE LAURETIS, Theresa; HEATH, Stephen (orgs.). *The cinematic apparatus*. Basingstoke, U.K.: Macmillan, 1980.

CORBETT, David. *The world in paint: modern art and visibility in England 1848-1914*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2004.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

ELKINS, James. *The domain of images*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999.

_____. *How to use your eyes*. Londres: Routledge, 2000.

EVANS, Bethan. "I'd feel ashamed; girls' bodies and sports participation". *Gender, Place and Culture*, n. 13, 2006, p. 547-561.

EVANS, Jessica; HALL, Stuart (orgs.). *Visual culture: the reader*. Londres: Sage Publications, 1999.

FLINT, Kate. *The Victorians and the visual imagination*. Cambridge U.K.: CUP, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and punishment: the birth of the prison*. Londres: Penguin, 1991.

FULTON, Marianne. *Eyes of time: photojournalism in America*. Boston: Bullfinch Press, 1990.

FYFE, Gordon; LAW, John. "On the invisibility of the visual". In: _____ (orgs.). *Picturing power*. Londres: Routledge, 1998, p. 1-14.

GASKELL, Ivan. "Visual history". In: BURKE, Peter (org.). *New perspectives in historical writing*. Londres: Polity, 1991, p. 187-217.

GILCHRIST, Paul. "Reality TV on the rockface". *Sport in History*, n. 27, 2007, p. 44-63.

GREENHALGH, Paul. *Ephemeral vistas: the expositions, universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*. Manchester, U.K.: Manchester University Press, 1988.

GROHMANN, William. "Sport in art: an iconography of sport". *Burlington Magazine*, n. 25, 1914.

HALL, Stuart. "The television discourse: encoding and decoding". In: GRAY, Ann; MCGYIGAN, Jim (orgs.). *Studying culture*. Londres: Arnold, 1997 [1975].

HARDIN, Marie et al. "Sporting images in black and white: race in newspaper coverage of the 2000 Olympics". *Howard Journal of Communication*, n. 15, 2004, p. 211-227.

HARDT, Hanno; BRENNAN, Bonnie. *Picturing the past: media, history and photography*. Urbana: University of Illinois Press, 1999.

HEADON, David. "Significant silents: sporting Australia on film, 1896-1930". *Journal of Popular Culture*, n. 33, 1999, p. 115-127.

HORNBUCKLE, A.R. "Degas at the races". *Journal of Sport History*, n. 25, 1998, p. 317-320

HOWELLS, Richard. *Visual culture*. Cambridge: Polity, 2003.

HUGGINS, Mike. *Sport and the Victorians*. Londres: Hambledon, 2004.

_____. "Projecting the visual: British newsreels, soccer and popular culture, 1918-1939". *International Journal of the History of Sport*, n. 24, 2007a, p. 80-102.

_____. “And now, something for the ladies: representations of women’s sport in the newsreels between the wars”. *Women’s History Review*, n. 16, 2007b, p. 681-700.

_____. “Introduction – sport and the upper classes in Britain, 1450-1950”. *Sport in History*, n. 28, v. 3, 2008, p. 351-363.

HUNTLEY-WHITELEY, James. *The book of British sporting heroes*. Londres: National Portrait Gallery, 1998

IRWIN-ZARECKA, Iwona. *Frames of memory: the dynamics of collective memory*. Nova York: Transaction Publishers, 1994.

JOHNES, Martin. “British Sports History: the present and the future”. Artigo apresentado na Conferência Annual da British Society for Sport History, Universidade de Stirling, Escócia, 2007. Em posse do autor.

KIDD, Bruce. “The making of a hockey artifact: a review of the Hockey Hall of Fame”. *Journal of Sport History*, n. 23, 1996, p. 328-334.

LUCAITES, John; HARIMAN, Robert. *No caption needed: iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

MALCOM, Barnard. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

MANGAN, J.A. *Athleticism in the Victorian and Edwardian public school*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

MAYHEW, Henry. *London labour and the London poor*. Londres: Woodfall, 1851.

MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. Londres: Routledge, 1998.

MITCHELL, William J.T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen*, n. 16, 1975, p. 6-18.

MUNSLOW, Alan. “Foreword”. In: PHILLIPS, Murray (org.). *Deconstructing sport history: a postmodern analysis*. Albany: State University of New York Press, 2006.

MURPHY, Sara. “The Gaze”. In: GLOWINSKI, Huguette et al. (orgs.). *A compendium of Lacanian terms*. Londres: Free Association, 2000, p. 79-82.

O’MAHONY, Mike. *Sport in the USSR: physical culture – visual culture*. Londres: Reaktion Books, 2006.

ORIARD, Michael. *Reading football: how the popular press created an American spectacle*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993.

_____. *King football: sport & spectacle in the golden age of radio & newsreels, movies & magazines, the weekly & the daily press*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Framing feminism*. Londres: Pandora, 1987.

PHILLIPS, Murray (org.). *Deconstructing sport history: a postmodern analysis*. Albany: State University of New York Press, 2006.

PHILLIPS, Murray G.; O'NEILL, Mark E.; OSMOND, Gary. "Broadening horizons in sport history: films, photographs and monuments". *Journal of Sport History*, n. 34, 2007, p. 271-293.

QUINET, Antonio. "The gaze as an object". In: FELDSTEIN, Richard et al. *Reading seminar XI: Lacan's four fundamental concepts of psychoanalysis*. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 139-148.

ROBERTS, Elizabeth. *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Londres: Berg, 2001.

ROWE, David. *Sport, culture & media*. Buckingham: Open University Press, 1999.

SCHEURER, Hans. "Sport and photography: movement immobilised". *Olympic Review*, Jun. 1984, p. 452-457.

SCHULTZ, Jaime. "Photography, instant memory and the slugging of Johnny Bright". *Stadion*, n. 32, 2006, p. 221-243.

SCHWARTZ, Joan. "Negotiating the visual turn, new perspectives on images and archives". *American Archivist*, n. 67, 2004, p. 107-122.

SCHWARTZ, Vanessa R.; PRZYBLYSKI, J.M. *The nineteenth-century visual culture reader*. Londres: Routledge, 2004.

SIMONS, Patricia. "Women in frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture". In: BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (orgs.). *The expanding discourse: feminism and art history*. Nova York: Westview Press, 1992, p. 39-57.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

THOMAS, Julia (org.). *Reading images*. Basingstoke, U.K.: Palgrave, 2000.

TOUMIN, Vanessa. "Vivid and realistic? Edwardian sport on film". *Sport in History*, n. 20, 2006, p. 124-149.

TURNER, J. Neville. "Is sport an art form?". *Sporting Traditions*, n. 8, 1992, p. 153-166.

VAMPLEW, Wray. "Facts and artefacts: sports historians and sports museums". *Journal of Sport History*, n. 25, 1998, p. 268-282.

VERTINSKY, Patricia; MCKAY, Sherry. *Disciplining bodies in the gymnasium: memory, monument, modernism*. Londres: Routledge, 2004.

WALKER, John A.; CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester, U.K.: Manchester University Press, 1997.

WARTZ, S.K. "A Response to Best on art and sport". *Journal of Aesthetic Education*, n. 18, 1984, p. 105-108.

WHANNEL, Garry. *Fields in vision: television sport and cultural transformation*. Londres: Routledge, 1992.

_____. "The four minute mythology: documenting drama on film and TV". *Sport in History*, n. 26, 2006, p. 263-279.

WILLIAMS, Jack. *Entertaining the nation: a social history of British television*. Stroud, U.K.: Sutton, 2004.