

EXPANDINDO HORIZONTES NA HISTÓRIA DO ESPORTE: FILMES, FOTOGRAFIAS E MONUMENTOS¹

Murray G. Phillips²

Mark E. O'Neill

Gary Osmond

University of Queensland

AECOM

University of Queensland

Brisbane, Austrália

Fortitude Valley, Austrália

Brisbane, Austrália

murray@hms.uq.edu.au

mark.o'neill@aecom.com

gosmond@hms.uq.edu.au

Resumo

Historiadores do esporte, em geral, seguem práticas de trabalho historiográfico padronizadas ao buscarem narrar o passado no presente, focando seus interesses em material escrito. Esse artigo argumenta que, por mais importantes que as fontes escritas sejam para o trabalho do historiador, a história do esporte teria a ganhar se considerasse representações do passado que incluam cultura visual e material. Mais especificamente, este trabalho investiga filmes, fotografias e monumentos, e tenta responder duas questões-chave. Como os historiadores do esporte têm se relacionado com estas formas de cultura visual e material? Em segundo lugar, como poderiam os historiadores do esporte, baseado em práticas desenvolvidas em outros campos, ampliar o uso de filmes, fotografias e monumentos em seu trabalho? Argumentamos que os historiadores do esporte estão em uma posição que permite articular as complexas relações entre o passado esportivo e o presente usando diferentes formas de cultura visual e material.

Palavras-chave: filme; fotografia; monumento; metodologia.

¹ Tradução inédita em português. Original em inglês publicado no *Journal of Sport History*, v. 34, n. 2, p. 271-293, 2007. Traduzido com autorização dos autores 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. Tradução: Rafael Fortes.

² Correspondência relativa ao artigo deve ser dirigida a murray@hms.uq.edu.au.

Abstract

Broadening Horizons in Sport History: Films, Photographs, and Monuments

Sport historians, in the main, follow standard historical practice by focusing their interests on written material in their quests to relate the past in the present. This paper argues that as important as written sources are to the historical process, sport history could benefit by considering representations of the past that include visual and material culture. More specifically, this paper investigates film, photographs, and monuments and attempts to answer two key questions. How have sport historians related to these forms of visual and material culture? Secondly, how could sport historians, based on the practices developed in other fields, extend the use of films, photographs, and monuments in their work? We contend that sport historians are in a position to articulate the complex relationships between the sporting past in the present by embracing different forms of visual and material culture.

Keywords: film; photography; monuments; methodology.

Fui ver meu time de futebol [australiano] jogar no Melbourne Cricket Ground. Subi a escada rolante até o assento na arquibancada nova. Em volta de mim, nas paredes, estavam escritas à mão, em letras grandes, as primeiras regras do jogo australiano, grafadas pelo Melbourne Club em 1859. Não era, é claro, o documento original; não estou certo se a escrita à mão era uma versão ampliada da original, mas senti aquela excitação repleta de espanto e atração que sustenta os museus e que os norte-americanos sentem quando veem a Declaração de Independência sob o vidro.³

A recente recordação de um dos principais historiadores australianos, John Hirst, captura a essência deste artigo. As pessoas procuram, estão expostas a e se relacionam com o passado de múltiplas maneiras. Essa relação pode ser através de visitas a monumentos como o de Duke Kahanamoku em Sydney e na praia de Waikiki, ou vendo fotografias de Tommie Smith e John Carlos nos Jogos Olímpicos da Cidade do México (1968), ou lendo novelas históricas como *Tom Brown's Schooldays* (1856), ou visitando o Hall da Fama da Natação Internacional, em Fort Lauderdale, ou vendo tênis no histórico Wimbledon, ou colecionando selos e figurinhas de esportistas famosos, ou vendo filmes como *Carruagens de Fogo* (1981), de Hugh Hudson, ou *Baseball* (1994), de Ken

³ John Hirst. "The First XI: John Hirst on the Best Australian History Books". *The Monthly*, n. 17, 2006, p. 48.

Burns, ou lendo o brilhante e abrangente *Sports: The First Five Millenia* (2004), de Allen Guttman, ou buscando tópicos históricos na World Wide Web (www).

Os historiadores do esporte, contudo, não abriram muito espaço em seus trabalhos para a maioria destas representações, seja como evidências ou vestígios do passado dignos de análise. Embora seja possível apontar a crítica de John Bale (1994, 2003) aos locais esportivos; o trabalho de Douglas Booth (2001) sobre a cultura de praia; a abordagem de Linda Borish (2004) sobre trajes esportivos; a análise de Daniel A. Nathan (2003) sobre o escândalo dos Black Sox no beisebol; a avaliação de Michael Oriard (1993, 2001) sobre futebol americano; a abordagem de Wray Vamplew (1998) e Bruce Kidd (1996) sobre museus e halls da fama; e a análise de Patricia Vertinsky [e Sherry McKay] (2004) sobre o Ginásio Memorial de Guerra da Universidade de British Columbia, suas abordagens metodológicas e epistemológicas das representações do passado, por mais impressionantes que sejam, permanecem nas margens da história do esporte. As contribuições do grosso dos historiadores do esporte, nas revistas científicas da disciplina e na maioria dos livros, têm tradicionalmente se baseado em fontes escritas, incluindo material de arquivo, materiais impressos raros, fontes governamentais, jornais e periódicos criados na época ou perto da época do evento. O historiador John Tosh tem uma explicação: fontes escritas, argumenta ele, são “as mais recompensadoras e (na maioria dos casos) as mais abundantes. Não é de se estranhar, portanto, que os historiadores raramente olhem em outras direções” (1991, p. 32). Historiadores do esporte têm seguido as práticas historiográficas padrão e utilizado técnicas específicas – às vezes denominadas prática de *Quellenkritik* (MUNSLOW, 1997, p. 168) – para estudar os documentos através do processo de verificação, comparação e *coligação* (MARWICK, 2001, p. 180-182). Essas habilidades de artesão raramente são aplicadas a fontes não-escritas como ilustrações, quadrinhos, memoriais, monumentos, museus, ficção e selos. Tosh (1991, p. 31) sintetiza

o palavrório dedicado às fontes não-escritas: elas são “consideradas por muitos historiadores como ‘extras’, periféricas para sua disciplina”. Esta ênfase em fontes escritas e a marginalização ou exclusão de outras formas de representar o passado não passou despercebida. E. H. Carr (1980[1961], p. 16), mais de quatro décadas atrás, argumentou que historiadores sofrem de um “fetichismo dos documentos” e, recentemente, a ênfase nas fontes escritas foi criticada como “positivismo de arquivo” (FULBROOK, 2002, p. 100). Historiadores do esporte, refletindo essa tendência historiográfica geral, têm visto os arquivos como repositórios de registros físicos e, embora reconheçam o problema do enviesamento nos registros, dão menos atenção ao processo pelo qual se dá forma ao registro: guarda e lembrança, omissão e esquecimento, política e poder (HAMILTON et al., 2002).

Este artigo não deprecia a relevância dos documentos escritos na produção da história, embora reconheça a superestimação de sua importância na produção de narrativas históricas (WHITE, 1978). Mais propriamente, chama atenção para a posição privilegiada das fontes escritas e busca ampliar as representações do passado consideradas dignas de exame, análise e reflexão. A estudiosa da cultura Tara Brabazon (2006, p. 83) argumenta que a “história do esporte é notável devido a sua diversidade de fontes materiais... Existem mais fontes esportivas – de grande amplitude e diversidade – do que as disponíveis em outras subdisciplinas da História”. Se Brabazon está correta, então o argumento de Tosh sobre “abundância de fontes escritas” se enfraquece. Esse artigo não investigará todas as fontes não-escritas disponíveis para os historiadores. Examinaremos três formas específicas de cultura visual e material. Estas formas – filmes, fotografias e monumentos – não são necessariamente mais relevantes que outras; antes, são uma escolha idiossincrática feita de acordo com os interesses dos autores, que trabalharam com estas representações do passado esportivo. Esse trabalho aborda duas questões-chave. Primeiro,

como os historiadores do esporte têm se relacionado com filmes, fotografias e monumentos? Segundo, como os historiadores do esporte poderiam, com base em práticas desenvolvidas em outros campos, ampliar o uso de filmes, fotografias e monumentos em seus trabalhos?

Projetando o passado esportivo: cinema e história do esporte

Historiadores do esporte e cinema raramente interagem. Os livros sobre filmes esportivos são poucos e, frequentemente, trazem uma abordagem mais enciclopédica do que crítica (BERGAN, 1982; ERICKSON, 2002), ou não são escritos por historiadores do esporte (BAKER, 2003; WINKLER, 2004, 2006; POULTON e RODERICK, 2008). Embora seja verdade que alguns historiadores do esporte analisaram detidamente filmes em seus livros (BOOTH, 2001, 2005; MANDELL, 1972; NATHAN, 2003; ORIARD, 2001) e exista um punhado de artigos discutindo filmes nos principais periódicos de história do esporte nas últimas três décadas (BAKER, 1998; BOOTH, 1996; MCFEE e TOMLINSON, 1999; MILLER, 1990; TOULMIN, 2006; WHANNEL, 2006), a maioria destes periódicos não fazem resenhas de filmes ou o fazem esporadicamente. Talvez estes periódicos concordem com o sentimento do editor da revista da Associação Australiana de História do Esporte, *Sporting Traditions*, que escreveu:

Não é nossa intenção apresentar resenhas exaustivas e regulares de filmes e vídeos esportivos, pois o foco desta revista está mais nas palavras escritas. Contudo, não há razão pela qual os membros não devam, de vez em quando, fazer comentários sobre determinados filmes ou vídeos quando se sentirem motivados a tanto.⁴

O único periódico a promover uma abordagem sistematizada é o *Journal of Sport History*, que, desde 1996, inclui uma seção especial para resenhas de filmes, mídia e mu-

⁴ “Editor’s Note”. *Sporting Traditions*, n. 6, 1990, p. 264.

seus. Olhando a história do esporte em sua totalidade – livros, revistas científicas e resenhas – não houve grande interesse por filmes.

A história nas telas pouco entusiasma os historiadores do esporte porque não se dá, entre os historiadores em geral, credibilidade aos filmes como possibilidades de produzir história real. História legítima, para muitos acadêmicos, é um artefato referencial aprovado pelos pares, que toma a forma de um livro, dissertação de pós-graduação ou artigo científico e apresenta o passado para o leitor através de frases, parágrafos e capítulos. Estas formas aprovadas de história, acompanhadas dos padrões estabelecidos e policiadas por organizações profissionais vigilantes, alimentam representações significativas, confiáveis e válidas do passado. O filme não tem essa legitimidade como história. De acordo com Alun Munslow (2006, p. 113), os historiadores não aceitam versões fílmicas do passado porque estas ameaçam as conexões analíticas e empíricas centrais da história escrita, e o potencial desvio epistemológico promovido pelo cinema pode corromper as práticas profissionais dos historiadores escritores. Historiadores não confiam em filmes, e temem que, se adotarem algumas das práticas da história filmada, a credibilidade da história escrita estará em risco.

Se os historiadores do esporte são tão céticos quanto aos filmes, qual tem sido a interseção entre estas duas formas de representar o passado? O historiador cultural Peter Burke (2001) argumenta que os filmes são usados pelos historiadores como evidência para escrever relatos históricos e também são interpretados como histórias em si, nas quais o filme é levado a sério como reprodução de um determinado período do passado. No primeiro caso, os filmes históricos são usados pelos historiadores como uma forma de evidência para seu trabalho. Exemplos variam desde cinejornais com gravações dos primeiros eventos esportivos, como da principal prova do turfe australiano (Melbourne Cup), registrada desde 1896; ou a gravação feita por Thomas Edison de surfistas na praia

de Waikiki (Havaí) em 1898; até filmes antropológicos como *Trobriand Cricket* (1979)⁵ e o retrato da Olimpíada de Berlim realizado por Leni Riefenstahl em sua obra-prima *Olympia* (1938) (MILLER, 1990; BOOTH, 1996).⁶ *Olympia* possibilita um estudo de caso tanto de filme como evidência quanto de filme como história. Richard Mandell discute a centralidade de *Olympia* para sua história dos Jogos Olímpicos de Berlim: “A impressão dominante entre nós sobre o que ocorreu nos Jogos de 1936 deve muito ao filme *Olympia*, de Leni Riefenstahl” (1972, p. 49). *Olympia*, obviamente, foi uma fonte importante de evidências para Mandell. *Olympia*, contudo, não foi tomado pelo valor de face e, como outros filmes, foi cuidadosamente avaliado usando “o mesmo tipo de julgamento sobre dados, confiabilidade, argumento, evidência e lógica que usamos para a história escrita” (ROSENSTONE, 1995a, p. 49). Por mais que Mandell reconheça *Olympia* como uma fonte crucial de evidências, ele avalia criticamente o filme e a diretora, é sensível à produção e recepção da obra e, na prática, usa um amplo leque de documentos escritos oficiais e não-oficiais para elaborar seu livro, *The Nazi Olympics (A Olimpíada Nazista)*, de 1972. Na verdade, *Olympia* é tão controverso entre historiadores e críticos de cinema quanto os próprios Jogos Olímpicos de Berlim, e o papel de Riefenstahl – como artista, como realizadora pioneira de documentário esportivo, e como propagandista do regime nazista – tem sido objeto de um debate em andamento (GUTTMANN, 2004, p. 298; MCFEE e TOMLINSON, 1999).

Os documentários são um gênero de história em celulóide que atraiu atenção dos historiadores do esporte. A história como documentário, incluindo história dos esportes, de incidentes esportivos específicos, e de grandes eventos esportivos, é mais confiável para os historiadores. Os historiadores veem similaridades entre os documentários e a

⁵ *Trobriand Cricket: An Indigenous Response to Colonisation*. 53 min. Dir. Gary Kildea e Jerry Leach. Canberra: Ronin Films, 1979.

⁶ *Olympia*. 226 min. Dir. Leni Riefenstahl. Berlim: Olympia-Film, 1938.

história escrita. Ambos se baseiam na filosofia do realismo para convencer o público a respeito das interpretações do passado que apresentam. Apesar de a história escrita ser criada por palavras e os documentários recorrerem prioritariamente a representações sonoras e visuais, ambos inferem que seu trabalho é factual, acurado e fiel aos eventos passados (ROSENSTONE, 1995a). Um documentário bastante conhecido – *Baseball* (1994), de Ken Burns⁷ – gerou grande discussão no mundo do beisebol, na imprensa popular e entre documentaristas. Da mesma forma, os historiadores do esporte se sentiram compelidos a comentar a representação do famoso jogo feita por Burns.

Três historiadores do beisebol receberam do *Journal of Sport History* a tarefa de resenhar o documentário épico de Burns, de 19 horas de duração, transmitido em nove *innings* (episódios) para uma audiência maciça – norte-americana e internacional.⁸ Todos os autores respeitaram a habilidade de Burns para atingir tamanha audiência de uma maneira que os historiadores do beisebol dificilmente conseguem, comentaram o tratamento de certas questões sociais (como as relações raciais e o jogo), e reconheceram os esforços de pesquisa em um projeto de tamanha envergadura, particularmente as inacreditáveis imagens visuais. Ao longo das resenhas, contudo, havia uma preocupação coletiva com erros factuais (que chegam a 150, de acordo com o historiador do esporte Larry Gerlach), sobre liberdades tomadas com sequências, fatos e eventos, e com representações distorcidas de eventos, encontros e evidências (tanto visuais como escritas). Em alguns casos, Burns simplesmente não contou a história correta: errou pessoas, lugares e eventos. Gerlach demonstrou apreensão, assim como seus colegas: “quando escrevem história, historiadores não podem criar evidências, combinar aspectos de diferentes eventos para construir um acontecimento que desejam, ou substituir os feitos de uma pessoa por outra”

⁷ *Baseball*. 18,5 horas. Dir. Ken Burns. Alexandria, VA: PBS Home Video, 1994.

⁸ “Film, Media and Museum Reviews”, *Journal of Sport History*, n. 23, 1996.

(1996, p. 73). Igualmente desconcertantes foram as notáveis omissões, como a pouca explicação sobre a importância da classe social, o efeito da Revolução Industrial, a urbanização do jogo, ou o desenvolvimento de regras e campos (em parques), bem como a mínima atenção dispensada à constituição de público, jogadores e proprietários. No geral, *Baseball*, por mais majestoso que seja, não alcançou os padrões esperados na história escrita.



Figura 1: *Baseball* (1994), de Ken Burns. Cortesia do Public Broadcasting System.
Disponível em: < <http://www.pbs.org/kenburns/baseball> >.

Usar esta abordagem para avaliar documentários é problemático. A crença pela qual historiadores usam a história escrita como filtro para distinguir o bom, o mau e o feio da história filmada não convence. O que sustenta essa pretensão é a ideia de que a história escrita tradicional é não-problemática e indiscutível. Ora, isto não corresponde à realidade. A história escrita se baseia em combinações complexas de posições metodológicas, epistemológicas e ontológicas, criando modelos que diferem e, às vezes, competem

entre si. Debates recentes sobre os fundamentos filosóficos da história batem na tecla de que a história escrita, como Robert A. Rosenstone argumenta, é “um modo particular de usar os traços do passado para tornar este passado algo com significado no presente” (1995a, p. 49). Igualmente importante, historiadores do esporte raramente reconhecem que os filmes históricos deveriam ser avaliados com critérios específicos para o mundo visual e sonoro, e não com os padrões do artefato referencial aprovado pelos pares que é a história escrita. Documentários como *Baseball* são interpretados como livros literalmente transferidos para as telas. Adotar essa abordagem – tratar filmes como se fossem livros na tela – é injusto com as versões cinematográficas do passado esportivo. A relação dos filmes com o passado – algo a ser examinado brevemente – é diferente da estabelecida pela história escrita e merece ser criticada com critérios relevantes para *aquela* relação.

A diferença entre história escrita e história feita por filme significa que os historiadores escritores se sentem mais confortáveis ao se aproximarem de certos tipos de história filmada. A história como documentário, como no caso de *Baseball*, é a mais confiável para os historiadores devido a sua proximidade – no espírito e na prática – da história escrita (ROSENSTONE, 1995a). A história como drama – incluindo filmes baseados em pessoas, eventos, movimentos e ambientes históricos reais, com personagens fictícios – não é tão confortável para os historiadores. Arthur Marwick, por exemplo, rejeita a ideia de que “um filme de longa metragem⁹ é um meio tão legítimo para representar algo relativo ao passado quanto um documentário” (2001, p. 239). Historiadores do esporte tendem a compartilhar a opinião de Marwick. Felizes ao criticar documentários, os historiadores do esporte são muito mais relutantes para se engajar com filmes de esporte como drama. Exemplos perfeitos são duas edições especiais de *Film & History: An Interdisci-*

⁹ De ficção (nota do tradutor).

plinary Journal of Film and Television Studies (Cinema e História: Revista Interdisciplinar de Estudos de Cinema e Televisão), com o tema “Esportes Americanos no Cinema”.¹⁰ Nessas edições especiais, mais de dez filmes de ficção foram extensamente analisados, e há apenas um historiador do esporte (que pudemos reconhecer) entre os autores. Da mesma forma, enquanto resenhas de documentários volta e meia entram sorrateiramente nos periódicos de história do esporte e o *Journal of Sport History* publica regularmente resenhas de documentários esportivos, críticas ou avaliações de filmes ficcionais são menos presentes. Nenhum filme de esporte – nem *Carruagens de Fogo* (1981), de Hugh Hudson, *Gladiador* (2000), de Ridley Scott, ou *Munique* (2005), de Steven Spielberg – foi tão rigorosamente resenhado quanto *Baseball*.

Se o mínimo de envolvimento com filmes ficcionais é um parâmetro, os historiadores do esporte parecem compartilhar a opinião de Marwick de que “um filme é um filme é um filme” (2001, p. 239). Dá-se atenção mínima aos filmes de ficção porque eles são vistos como formas de história ainda menos legítimas que os documentários. Os filmes são evitados porque tendem a dramatizar, não utilizam fontes primárias apropriadas (como imagens de arquivo) e priorizam o entretenimento em relação à verdade (MUNSLow, 2006, p. 109). A questão mais perturbadora é que a história na forma de drama contém invenções. A história como drama, como Rosenstone argumenta, “é filmada através da ficção e invenção, dos mínimos detalhes aos maiores eventos” (1995a, p. 67). Neste sentido, os filmes violam as normas da história escrita. Componentes ficcionais são parte integral da história em filme: podem ser mobílias em um cômodo que sejam aproximações (em vez de representações literais), podem ser personalidades fictícias ou aspectos inventados de certos personagens, ou podem ser uma multidão de outras invenções consideradas necessárias para o passado funcionar como drama. Dada a ênfase da

¹⁰ *Film & History* n. 23, 2005.

história escrita contra qualquer reconhecimento de dimensões ficcionais, apesar dos *insights* inspirados pelo filósofo da história Hayden White (1978) e da virada linguística que enfatiza a importância de argumento, conceitos, trama, ideologia e estrutura linguística da narrativa histórica, não surpreende que poucos historiadores do esporte abracem seriamente as representações dramáticas do passado esportivo. A história como drama questiona os fundamentos básicos da história escrita como um objetivo empírico e analítico (ROSENSTONE, 1995a).

É preciso olhar além dos historiadores do esporte para encontrar análises extensivas de esporte, cinema e história. O livro do sociólogo Aaron Baker (2003), *Contesting Identities: Sport in American Film (Contestando identidades: esporte no cinema dos EUA)*, analisa mais de noventa filmes, em sua maioria cinebiografias de atletas masculinos de beisebol, basquete, boxe e futebol americano, do início do século XX ao novo milênio. Atribui-se um status histórico a esses filmes porque eles usualmente mostram competições e esportistas reais, e ilustram questões sociais e culturais do período em que foram feitos, bem como preocupações do presente (BAKER, 1998, p. 217). O interesse particular de Baker está em “como os filmes sobre esporte apresentam discursos concorrentes quanto a classe, raça, gênero e, em menor escala, sexualidade” (2003, p. 1). Ele reconhece tendências dialógicas nas representações fílmicas do esporte na sensibilidade a discursos ideológicos contrastantes, a expressões da complexidade histórica e às dimensões relacionais da identidade. Os filmes de esporte, contudo, em geral apresentam uma visão particular da política de identidades através da história. Nesta visão, os filmes de esporte diminuem, simplificam ou ignoram a importância das identidades socialmente construídas e das forças sociais amplas nas vidas dos personagens na tela. Privilegiam-se as mitologias de personagens individuais como agentes causais, a autodeterminação em um mundo meritocrático, e o poder de agência face a padrões institucionais ou exclusão

social. Filmes de esporte, argumenta Baker, são manifestações de discursos maiores sobre esporte e identidade social – classe, raça, gênero e sexualidade – que podem ou não ser reconhecidos, mas que nunca são mostrados como intransponíveis porque podem ser aprimorados através de habilidade individual, trabalho duro e autoconfiança. O trabalho de Baker é inspirador por prover *insights* ímpares sobre identidade, esporte e história.

Contestando identidades também enfatiza um ponto seminal central para este artigo: as pessoas se relacionam com o passado de muitas formas além da palavra escrita. Essa realidade não banaliza os artefatos referenciais aprovados pelos pares, como livros, artigos em periódicos científicos e dissertações – longe disso; contudo, tampouco justifica a relutância dos historiadores do esporte para se ocuparem da história filmada. Compreender filmes como história – e os códigos, convenções e práticas que criam sentido nesta forma particular de representar o passado – é importante por diversas razões. Tomara que possa encorajar uma abordagem mais reflexiva para a história escrita, realçando o fato de que esta forma de história, assim como a feita por filme, é um artefato construído. Filmes, como Rosenstone (1995b, p. 3-14) argumenta, têm que apresentar o passado através de um meio visual. As demandas deste meio às vezes significam que o passado é apresentado como descomplicado, linear e consensual em relação a um senso de progresso que joga com estados emocionais, normalmente através da vida de indivíduos, e foca a superfície dos eventos, e não a análise ou o debate. Ainda assim, o cinema, com seu amplo leque de opções criativas, tem a habilidade de engajar a audiência em um nível profundo de emoção e imaginação, facilitando o estabelecimento de uma conexão singular com o passado. As diferenças em relação à história escrita são notáveis. A questão importante, contudo, é que tanto história filmada quanto escrita têm maneiras próprias e igualmente legítimas de produzir sentido do passado. Compreender o cinema como história, com suas formas próprias de representação, abre aos historiadores do esporte as por-

tas para trabalharem com diretores, produtores e roteiristas de história filmada. Historiadores têm muito a oferecer à indústria cinematográfica – uma combinação de conhecimento especializado, ampla compreensão e conceituação relativa aos contextos [históricos], bem como experiência com arquivos, materiais e fontes – e suas habilidades serão recebidas mais prontamente do que eles recebem e compreendem a produção da história filmada. Finalmente, o engajamento com a história filmada nos termos desta permitirá aos historiadores do esporte desempenhar um papel crescente como intelectuais públicos, envolvendo-se em uma das principais formas pelas quais as pessoas se relacionam com o passado esportivo.

Instantâneos pelo tempo: fotografia e História do Esporte

Fotografias são uma mídia negligenciada na história do esporte (VAMPLEW, 1998). Esta afirmação não significa que os historiadores do esportes não usem tais imagens, mas que o fazem de maneira limitada. Historiadores do esporte “tendem a usar imagens fotográficas simplesmente como apêndices do texto, confirmando a veracidade da narrativa e adicionando a ela sua força emocional” (MORRIS-SUZUKI, 2005, p. 118). Isto pode ser visto no uso de fotografias como adornos de capa em periódicos de história do esporte. Por exemplo, *Journal of Sport History* e *Sporting Traditions* usam fotografias como peça decorativa de grandes dimensões e sedutora aos olhos para melhorar a estética da revista, mas geralmente não se comprometem criticamente com as imagens apresentadas. Fotografias também são incluídas regularmente em histórias publicadas sem análise ou discussão significativas: na melhor das hipóteses, denotando eventos cronologicamente; na pior, aparecendo “de forma quase gratuita, sem qualquer relação aparente com as palavras escritas e empacotadas no meio do livro, aparentemente com o objetivo de proporcionar uma grata surpresa” (BALE, 1998, p. 234). Douglas Hartmann

observa o quanto a famosa imagem de Tommie Smith e John Carlos no pódio na Cidade do México, em 1968, é tipicamente publicada “sem qualquer comentário crítico ou explicação, como se seu significado fosse inteiramente autossuficiente ou autoevidente, uma imagem que literalmente significa mil palavras” (2003, p. 8).

O “realismo ilusório” das fotografias ajudou a afastar análises críticas (EDWARDS, 2001, p. 9). Fotografias são vistas, há bastante tempo, como o equivalente visual das citações, trazendo uma garantia de autenticidade e confrontando o observador com “a aparência da *história em si mesma*” (SEKULA, 2003, p. 447; SONTAG, 1982, p. 74). Portanto, pouco surpreende que, para os historiadores reconstrucionistas, fotografias sejam aceitas como “fatos visuais” e consideradas “evidência à primeira vista” (BOOTH, 2005, p. 103). É desta forma que retratos de esportistas, cenas de espectadores e fotografias de eventos, equipamentos e arenas usualmente aparecem em trabalhos de história do esporte (BOOTH, 2005, p. 103; VAMPLEW, 1998).¹¹ Imagens fotográficas também são usadas desta forma em museus e na indústria da herança em geral (PRICE e WELLS, 2004, p. 55-6; KIDD, 1996; VAMPLEW, 1998). Não há muito problema em usar fotografias para pesquisar evidências materiais do passado, embora seja preciso tomar cuidado com o uso de imagens, mesmo nesta forma aparentemente direta, pois elas “são testemunhas mudas e é difícil traduzir seu testemunho em palavras” (BURKE, 2001, p. 14). Cenas fotográficas, simples e descomplicadas como podem às vezes parecer, estão sujeitas às preferências do fotógrafo e podem ser posadas, arranjadas ou sofrer outras formas de manipulação. Logo, é prudente resistir ao impulso de ver imagens de qualquer tipo como representações fidedignas.

¹¹ Booth cita exemplos específicos da literatura.



Figura 2: Estátua de Tommie Smith e John Carlos na Universidade Estadual San José, Califórnia. Cortesia de Maureen Smith.

Sobram oportunidades para abordar fotografias de maneira mais abrangente, criativa e crítica. Tanto quanto prover acesso limitado ao passado, as fotografias deveriam “nos permitir ‘imaginar’ o passado mais vivamente” (BURKE, 2001, p. 13). Mas como? Quais os caminhos relevantes para vermos as fotografias “menos como pedaços de evidência a serem marcados como verdadeiros ou falsos, e mais como pontos de interrogação a desencadear um processo de especulação”? (MORRIS-SUZUKI, 2005, p. 118) John Bale traz um exemplo notável ao utilizar a imagem de um “saltador” ruandês para “revelar a instabilidade das imagens visuais” e examinar discursos racistas coloniais (BALE, 2006, 2002). Como Bale insinua, existem várias rotas, inclusive estudar fotografias em função de significados únicos e conscientes (iconografia), de significados únicos inconscientes (semiótica, psicanálise); e de significados múltiplos e indeterminados (BO-

OTH, 2005; BURKE, 2001; FORD e BROWN, 2006).

Iconografia, “o conhecimento sobre o significado das imagens”, lida com as mensagens intencionais do produtor – neste caso, o fotógrafo. Para interpretar o significado iconográfico, os historiadores precisam estar familiarizados com o contexto cultural em que a imagem foi produzida (SCHAMA, 2004, p. 24). Abordagens semióticas permitiram análises influentes das fotografias em geral, talvez de forma mais notável no trabalho de Roland Barthes (1986). Como técnica, carrega potencial particular para fortalecer o conhecimento sobre ícones do esporte, estereótipos e símbolos representados em formatos fotográficos. A psicanálise reconhece o poder da psique humana: a fotografia oferece meios poderosos de explorar a psique através dos desejos inconscientes de observadores e produtores. Preocupa-se com as “ligações entre imagem, interpretação e discurso ideológico” (PRICE e WELLS, 2004, p. 35). Na história do esporte, abordagens psicanalíticas para imagens podem se mostrar uma ferramenta útil em biografias e na interpretação de imagens envolvendo plateias: por exemplo, emoções e voyeurismo, sexualização de atletas e questões como identidade de gênero, racial, étnica ou nacional.

Existem diversos obstáculos a estas abordagens, trazendo desafios especiais às pesquisas. São áreas complexas, disciplinas em si mesmas, e não ferramentas metodológicas diretas e imediatamente aplicáveis; requerem dos historiadores que aprendam suas “linguagens” antes de realizarem uma abordagem analítica das imagens (BOOTH, 2005). De fato, uma das razões pelas quais historiadores tradicionalmente travam uma “relação desconfortável” com as fotografias é que seu treinamento acadêmico “não os introduz à análise das imagens visuais” – os historiadores da arte talvez sejam uma exceção (PAPSTEIN, 1990, p. 247; PRICE e WELLS, 2004, p. 56). Habilidades analíticas devem ser aprimoradas para interpretar tais textos apropriadamente (BRABAZON, 2006, p. 83). Um obstáculo maior para estas abordagens é sua busca especulativa de significados úni-

cos, consciente ou não. Através de seu uso, “o historiador corre o risco de traçar conclusões ‘inaceitavelmente reducionistas’ que não deixam ‘lugar para ambiguidades ou para agência humana’” (BOOTH, 2005, p. 106). Ademais, eles geralmente ignoram os contextos sociais em que a foto é vista e o impacto destes contextos sobre os significados.

Esta última crítica, a supressão do contexto de visão e seu impacto sobre o significado, talvez seja a que coloca o maior limite às abordagens iconográfica, semiótica e psicanalítica para a leitura de fotografias. Uma abordagem mais frutífera para ler evidências históricas de qualquer tipo envolve a noção pós-estruturalista de sentidos múltiplos ou polissêmicos. Todas as formas culturais, incluindo fotografias, produzem interpretações múltiplas (HALL, 1997). Os sentidos não são fixos, estáticos e imutáveis, mas fluidos, maleáveis e cambiantes. Sabemos cada vez mais que os sentidos não residem *nos* objetos culturais, mas são criados pelo observador e pelo contexto de observação. Enquanto uma fotografia “pode fixar um evento temporariamente, o significado daquela imagem está constantemente sujeito a mudanças contextuais” (STURKEN, 1997, p. 21). Uma abordagem orientada para audiência/recepção ou para o leitor poderia ser útil na avaliação dos significados contemporâneos das fotografias históricas (RADWAY, 1991). Essa abordagem reconhece que o significado reside nas mediações entre leitores e textos (ORIARD, 1993). Embora essas negociações sejam, em última instância, de natureza privada e individual, elas são moldadas pelos “enquadramentos” ou contextos nos quais uma imagem é vista (EMMISON e SMITH, 2000, p. 67). E, apesar de respostas individuais serem difíceis de apurar ou deduzir, o “enquadramento” ou apresentação de imagens é mais acessível para estudo e constitui o que pode ser denominado abordagem da materialidade.

Materialidade é uma nova abordagem para fotografias, utilizada como uma metodologia entre certos antropólogos e geógrafos (WRIGHT, 2004; BALE, 1998). A materi-

alidade fotográfica considera as formas pelas quais a produção e reprodução de imagens ao longo do tempo, em várias mídias e sob diversas formas, influencia os sentidos inferidos. Ela se refere à existência de fotografias como objetos e requer a compreensão de uma fotografia como uma “coisa tridimensional, não apenas uma imagem bidimensional” (EDWARDS e HART, 2004, p. 1). Tal abordagem reconhece que as fotografias estão sujeitas a aberta manipulação e aprimoramentos técnicos e são empregadas com vários propósitos em seu ciclo de vida. Como a teórica literária Susan Sontag notou, em 1973:

As fotografias, que mexem com a escala do mundo, acabam, elas próprias, reduzidas, ampliadas, cortadas, retocadas, alteradas, enfeitadas. Elas envelhecem, contaminadas pelas doenças usuais dos objetos de papel; elas desaparecem; elas se tornam valiosas, e são compradas e vendidas; elas são reproduzidas. Fotografias, que empacotam o mundo, parecem convidar ao empacotamento. Elas estão presas em álbuns, enquadradas e arrumadas em mesas, pregadas em paredes, projetadas em *slides*. Jornais e revistas as apresentam; policiais as colocam em ordem alfabética; museus as exibem; editores as compilam (SONTAG, 1982, p. 4).

A seus usos podemos adicionar os dos historiadores, que as desenterram e escrutinam; e delas se apropriam. Aos atos descritos podemos acrescentar a manipulação tecnológica, incluindo digitalização e uso nos programas Photoshop e PowerPoint. Contudo, a despeito dos usos descritos e dos múltiplos atos inferidos, e da crescente receptividade dos historiadores contemporâneos ao visual em relação “ao giz e fala¹² do antigo regime”¹³, os historiadores do esporte pouco consideram o impacto de tais usos materiais e do contexto específico de cada aparição sobre os significados das imagens envolvidas (VAMPLEW, 1998, p. 277). Uma exceção é o trabalho de Bale sobre os “saltadores” de Ruanda, que considera as formas de difusão das imagens em diversas publicações, e analisa “atos sobre a fotografia” como as legendas, que afetam seus sentidos (BALE, 2006, p. 102-110).

¹² Na linguagem vulgar dos professores, *cuspe e giz* (N.T.).

¹³ *Ancien régime* (em francês) no original (N. T.).

Compreender fotografias como documentos materiais “envolve mudar a ênfase do conteúdo da imagem para os contextos materiais de criação, uso e preservação” (SASSOON, 2004, p. 191). Pensar materialmente sobre fotografia requer considerações além da intenção do fotógrafo, e abrange produção, distribuição, consumo e reciclagem – todas atividades que afetam nossa compreensão das fotografias (EDWARDS e HART, 2004, p. 1). É preciso considerar as imagens fotográficas reproduzidas tanto quanto as originais, pois a distribuição em massa é parte integrante da fotografia (DAMISCH, 1978, p. 72). Na verdade, as formas materiais pelas quais as fotografias são criadas, exibidas e consumidas são virtualmente ilimitadas, com “cada nova situação discursiva gerando seu próprio conjunto de mensagens” (SEKULA, 1982, p. 91). O significado do conteúdo visual fotográfico depende do (e é enriquecido pelo) contexto específico de publicação e pelas circunstâncias materiais nas quais a imagem é fixada. Portanto, uma imagem, empacotada e enquadrada em diferentes contextos como jornal, livro ou parede de galeria, transmitirá significados distintos.

Quanto Hartmann (2003, p. 8) observa que a “simples e singularmente poderosa” imagem de Smith e Carlos é a única maneira pela qual os norte-americanos “sabem” sobre o incidente dos Jogos Olímpicos de 1968, ele alude à materialidade e ao papel do contexto de reprodução na criação daquele conhecimento. Seu foco é a história *por trás* da imagem icônica, mas um estudo igualmente instigante poderia ser feito a partir da história vivida pela própria imagem, ou sua “biografia social” (EDWARDS, 2001, p. 13). Tirou-se partido da fotografia, que foi manipulada e comercializada ao mesmo tempo que serviu como objeto de reflexão, inspiração e empoderamento para indivíduos e grupos variados. Por exemplo, foi aproveitada pelo movimento pelos direitos civis, ilustrou livros didáticos de ensino médio, estimulou artistas, enfeitou a capa da revista *Time*, de periódicos acadêmicos e livros, inspirou uma cena memorável no filme *Duelo de Titãs*

(2000), foi obliterada e apareceu em camisetas e pôsteres em “lojas de produtos para usuários de drogas, igrejas radicais e sedes de entidades do movimento estudantil” (HARTMANN, 2003, p. 6-10, 172-173). Através dessa miscelânea de apresentações, a imagem ganhou “proeminência e poder como um objeto de sentido e memória coletiva” e se tornou, “em si mesma, um terreno de disputas” (HARTMANN, 2003, p. 8, 169).

Diversos fatores podem ser considerados em uma abordagem da materialidade. Os usos materiais atuais e os diferentes tipos de apresentação são uma. A “encarada” de editores, curadores e acadêmicos – as influências das mediações que circundam a atual escolha de imagens usadas em contextos variados – também é digna de consideração (LUTZ e COLLINS, 1994). Os contextos escrito e visual em que uma imagem está situada também influenciam as interações com as fotografias (MORRIS-SUZUKI, 2005, p. 99). A fotografia da Olimpíada de 1968 inicialmente apareceu na capa de jornais, não nas páginas de esportes, uma decisão editorial que ajudou a fortalecer a imagem no âmbito da imaginação popular (HARTMANN, 2003, p. 6). Livros, periódicos científicos, revistas e jornais, enquanto tipos diversos de mídia impressa, contêm, cada um, gêneros e influências discursivas diferentes, e Hartmann nota usos variados destes (BECKER, 1992; LUTZ e COLLINS, 1994; TAGG, 1988). A manipulação de imagens, incluindo recortes, retoques e adições, é um ato material comum sobre as fotografias e altera seus sentidos. Um exemplo da fotografia de protesto da Olimpíada de 1968 em livros acadêmicos e sobre esporte revela um amplo espectro de usos ou visadas específicas. Alguns cortam a imagem para remover Peter Norman, o “branco” australiano medalhista de prata; outros obscurecem a indicação, no pódio, da posição dos medalhistas; outros claramente mostram o pódio e os ocupantes de cada posição; já outros removem as autoridades esportivas em primeiro plano (em ordem, ver HOWELL e HOWELL, 1988, p. 252; COE, TEASDALE e WICKHAM, 1992, p. 125; HARTMANN, 2003, p. xv; COAKLEY, 2001, p.

509; BOOTH, 2005, p. 188). Cada um foca a atenção em uma direção particular. Quando da morte de Norman, em 2006, a imagem apareceu em um jornal de Sydney com seu retrato sobreposto no canto: nessa encarnação, a imagem alterada simultaneamente comemora o australiano e chama atenção para seu papel na ocasião, às vezes negligenciado.¹⁴

Legendas também são importantes. Virtualmente inseparáveis das fotografias impressas, as legendas são poderosas porque podem influenciar, guiar e manipular o leitor. Por essa razão, Bale opta por não usar legendas em todo seu trabalho sobre o africano nas fotografias. Legendas podem não ser um problema quando elas apenas identificam o sujeito em um retrato, mas a situação se complica quando tentam descrever a cena ou circunscrever a dinâmica, emoções ou significado da imagem. Legendas da imagem de 1968 variam muito, de simples identificação dos nomes das principais figuras às que discutem o contexto político e os desdobramentos pessoais relativos aos atletas. A legenda de Booth foca na mudança de *status* de Smith e Carlos, de párias nos anos 1970 para heróis nos 1990, e aponta uma questão importante com relação à abordagem da materialidade: a fotografia “não mudou, mas o contexto, sim” (BOOTH, 2005, p. 188). Citações usadas para “enquadrar” as imagens exibidas são outro ato escrito significativo sobre a fotografia, o qual pode influenciar os sentidos, particularmente quando se originam no aspecto humano da fotografia e em sua ligação com o espectador (BECKER, 1992, p. 146). Similarmente, fotografias, quadrinhos e manchetes de jornal podem operar simbioticamente para promover e tornar visível um evento (NATHAN, 2003, p. 20-23).

A discussão oral gerada pelas fotografias é digna de estudo, particularmente quando essas conversações abrem lugar para o potencial informativo ou para *insights*

¹⁴ Disponível em: <<http://www.smh.com.au/news/sport/he-didnt-raise-his-fist—but-he-did-lend-a-hand/2006/10/03/1159641325056.html>>. Acesso em: 2 nov. 2006.

indisponíveis em outros lugares. Hartmann nota, a partir de sua pesquisa, que os informantes, mesmo aqueles com pouco interesse em esporte ou nenhum conhecimento dos eventos mostrados na fotografia de 1968, “às vezes reagem a ela de maneira altamente emotiva” (HARTMANN, 2003, p. 7). A habilidade das imagens para engajar os espectadores e gerar discussão está na base da popularidade do método de *extrair da foto* em pesquisa sócio-cultural, especialmente trabalho de campo etnográfico (EMMISON e SMITH, 2000, p. 36-38). Formas diversas de imitação ou reencenação são outro aspecto poderoso da materialidade da imagem. Por exemplo, estudantes “negros” reencenaram a saudação fotografada em competições de atletismo ao longo dos EUA (HARTMANN, 2003, p. 172). Recentemente, a imagem serviu como modelo para uma estátua de seis metros erguida em 2005 na Universidade Estadual San José, na Califórnia. Em um equivalente escultural do corte fotográfico, Norman foi omitido da representação, de maneira a enfatizar o papel de Smith e Carlos e permitir aos espectadores participarem fisicamente da cena, colocando-se em seu lugar (SMITH, 2006, p. 68-69).

Nem sempre está claro se a celebração de um evento fotográfico em discussão ou imitação provém da imagem fotográfica em si ou das memórias do evento. A estátua em San José é um caso a discutir, pois nele o ímpeto para o trabalho artístico foi o ato de protesto de Smith e Carlos, e não a imagem, especificamente. Da mesma forma, a reprodução da imagem em suas diversas apresentações ao longo dos últimos quarenta anos reflete os ecos do drama da saudação dos Panteras Negras. Ademais, a imagem pode ser concebida como o prisma pelo qual essas memórias são focadas, um ponto de reunião para a memória. São esta fotografia e suas incontáveis aparições públicas, sob múltiplas formas, que impregnam o evento histórico com significados em andamento. Em última instância, a fotografia é o lugar onde as memórias são criadas. Imagens, como outros objetos e representações, não são simples “instrumentos de memória”, mas “tecnologias

de memória” por meio das quais “memórias são desenhadas, produzidas e ganham sentido” (STURKEN, 1997, p. 9). Este processo não é passivo. Nele, o contexto fotográfico influencia nossas reações, respostas e recepção. A materialidade do contexto joga papel decisivo no “enquadrar” de uma foto e influencia nossa compreensão de seu significado; e intensifica o potencial para explorar fotografias como documentos históricos.

Construindo o passado: monumentos e história do esporte

O esporte abunda entre os monumentos. Das estátuas dos olímpianos da Grécia Antiga à famosa placa na Escola de Rugby inglesa proclamando a criação do futebol rugby, ao Campo Lambeau em Green Bay, Wisconsin (EUA), à autoestrada Graham “Polly” Farmer no oeste australiano, construções são dedicadas à preservação da memória de ícones esportivos. Contudo, predisposições a abordagens epistemológicas e ontológicas que privilegiam evidências escritas significaram que o conjunto de obras¹⁵ da história do esporte apresenta “assustadoramente poucas referências” à paisagem cultural (BALE, 1994, p. 3). Os historiadores do esporte não estão sozinhos (PICKERING e TYRRELL, 2004, p. 4). O historiador da cultura Ken Inglis (2001, p. 7) nota que, até recentemente, o estudo de artefatos memoriais era quase negligenciado no campo amplo da história social. Essencialmente, tanto a história do esporte quanto a história social veem os monumentos como algo destituído de evidência significativa. Inscrições e placas que acompanham os monumentos proveem informação considerada de pouca importância, na medida em que esta evidência é comumente conhecida ou passível de obtenção a partir de outras fontes convencionais. Ademais, interpretar monumentos requer que se lance mão de um leque de técnicas e paradigmas tradicionalmente não usados por historiadores. Isso significa que os historiadores do esporte geralmente evitam incluir em seus tra-

¹⁵ *Oeuvre* (em francês) no original (N. T.).

balhos uma análise substancial de monumentos. Trata-se de uma lamentável lacuna. Monumentos públicos refletem e dão forma às comunidades que os erguem e preservam, tornando-os elementos chave para a compreensão tanto do passado quanto de seus usos no presente (HEALY, 1997, p. 14).

Enquanto estruturas, em geral construídas, que representam algo além de si mesmas, os monumentos são fontes ricas de informação sobre a sociedade que as constrói (BULBECK, 1988, p. 1). Longe de serem simples peças decorativas de arte pública, os monumentos são evidências de mudanças humanas na geografia física e constituem elementos importantes da paisagem cultural. Tais modificações são evidências significativas de interações passadas entre as sociedades humanas e seu ambiente natural (KYVIG e MARTY, 1982, p. 173). Eles dão testemunho físico de como sociedades passadas viveram, em que acreditaram e como viam a si mesmas. Consequentemente, monumentos sobreviventes podem ser lidos como evidência primária de práticas diárias, valores sociais, visões de mundo e identidades coletivas passadas (DAVIDSON, 2000, p. 38).

Os primeiros estudos de monumentos esportivos interpretaram estátuas para obter *insights* sobre sociedades passadas. A análise de estátuas de campeões esportivos da Grécia antiga feita por Mark Golden (1998, p. 84-88) foi um dos primeiros usos significativos de estátuas por um historiador do esporte. Examinando estátuas sobreviventes do período, Golden conseguiu reunir informação sobre a natureza das competições esportivas, o reconhecimento de atletas de sucesso, o envolvimento das mulheres no esporte e as atitudes relativas à religião na Grécia antiga. Seu trabalho suplementa o conhecimento existente sobre práticas esportivas da Grécia antiga. Similarmente, a análise de J.A. Mangan (1999, p. 128-152) sobre os “artefatos visuais” da Alemanha nazista revelou como esculturas públicas foram cooptadas para representar o corpo atlético masculino como o modelo desejado da ideologia eugenística nazista. As interpretações de Golden e

de Mangan adotam o que o historiador Thomas Schlereth chamou de abordagem da “história cultural” (1989, p. 46). Essa abordagem busca reconstruir a vida cultural, política e diária de sociedades passadas por meio dos vestígios de sua cultura material. A abordagem de Schlereth é consistente com os fundamentos tradicionais da história do esporte: usar evidência documental sobrevivente para recuperar o passado como ocorreu (BOOTH, 2005, p. 82-106). Neste paradigma, Golden e Mangan realizaram trabalhos pioneiros na história do esporte. Ambos usaram estatuaría pública como meios para recuperar as práticas sociais e ideologias de sociedades do passado.

Enquanto Golden e Mangan propiciaram um rumo para o uso de estátuas para desvelar o passado, outros questionamentos foram astutamente concentrados na criação e manutenção de uma memória coletiva através dos monumentos públicos. Essas perguntas focam o uso do passado no presente. Como os monumentos públicos são lugares onde “a memória se cristaliza e guarda a si mesma” como uma manifestação física de consciência social, eles são guias úteis para a forma como uma comunidade decide relembrar seu passado (NORA, 1989, p. 7). Um elemento central desta abordagem é a afirmação de que monumentos nunca são objetos que evocam o passado “como foi”, mas, em vez disso, são lugares importantes cujo significado é objeto de disputa. Estes lugares formam e são formados pela cultura, pela comunidade e pelo passado (MANDZUIK, 2003, p. 278). Utilizando técnicas de diversas disciplinas como estudos culturais, antropologia e semiologia, pesquisadores usam os monumentos para compreender as formas pelas quais ideologia, mito e influência social guiam a construção de monumentos. No campo da história social, o trabalho de Inglis (2001) sobre a miríade de monumentos de guerra na Austrália e suas incontáveis formas revelou as ramificações destes monumentos em relação a memória, identidade nacional e política contemporânea. Abordagens similares focaram convenções comparáveis em outros países (PROST, 1996, p. 307-332; WAGNER-PACIFICI

e SCHWARTZ, 1991, p. 376-420).¹⁶ É importante notar que o trabalho de Inglis iluminou o tema de que os monumentos e as mensagens disseminadas por eles não são representações “do passado como foi”, nem ideologicamente neutras. Antes, são produzidos culturalmente para se aglutinarem às ideologias comunais dominantes e produzir memórias aceitáveis do passado. Tal consideração é importante para a história do esporte. Raramente os monumentos aos astros do esporte são simplesmente hinos para as façanhas esportivas. Monumentos dedicados aos esportistas celebram momentos, eventos ou feitos aos quais se atribui significado cultural exemplar. Ao celebrar estes feitos, os monumentos adaptam o passado para saciar as necessidades psíquicas da comunidade (BULBECK, 1991, p. 15). Essa maleabilidade levou Albert Boime (1987, p. 113) a definir a Estátua da Liberdade (Nova Iorque) como um “vaso vazio – um ícone oco, (...) uma garrafa velha perpetuamente à espera de reabastecimento com ‘vinho novo’”, à medida que o tempo histórico se desenrola. A metáfora de Boime pode ser aplicada a muitos monumentos esportivos.

Monumentos são especialmente aptos à construção e disseminação de mitos. Mitos narram versões do passado ao enfatizarem certos aspectos, enquanto marginalizam outros (MCKAY, 1991, p. 2). Essas versões de memória se tornam forças sociais poderosas e apelam para sentimentos e ideologias potentes no interior da comunidade. De fato, a desconstrução de mitos é parte integral e vital da história do esporte, e a interrogação de monumentos pode contribuir para esse corpo de trabalhos (BOOTH, 2005, p. 111-126). Contudo, análises de monumentos também podem ser usadas para compreender como se privilegiam determinadas narrativas. A pesquisa de Gary Osmond sobre duas estátuas dedicadas ao surfista havaiano e nadador olímpico Duke Paoa Kahanamoku fornece um ótimo exemplo da criação e perpetuação de mitos por meio do uso de estátuas (OS-

¹⁶ Ver também Arthur C. Danto. “The Vietnam Veterans Memorial”. *The Nation* n. 241, 1985, p. 152-154.

MOND, PHILLIPS e O'NEILL, 2006, p. 82-103; OSMOND, 2006). A estátua de Kahanamoku na praia de Waikiki foi desenhada para acentuar sua destreza no surfe e seu suposto papel como “Pai do Surfe Mundial” à custa das memórias de sua



Figura 3: Estátua de Duke Paoa Kahanamoku na Praia de Freshwater, Sydney, Austrália. Cortesia de Gary Osmond.

carreira de nadador, que se estendeu por três Jogos Olímpicos. Favoreceu-se a memória relativa ao surfe, a qual coloca em primeiro plano o status de Duke como um talismã da identidade havaiana (OSMOND, PHILLIPS e O'NEILL, 2006, p. 96-97). Seguindo o trabalho do historiador Randolph Starn, Osmond atribuiu essa decisão a um leque de interesses culturais, políticos e sociais centrados na identidade havaiana, em vez de na proximidade dos dados históricos (STARN, 1986, p. 67-68). Simultaneamente, a estátua e o Parque Comemorativo Duke Paoa Kahanamoku em Sydney se apropriam livremente de Kahanamoku como um meio de fortalecer a identidade nacional australiana (OSMOND,

2005, p. 11-14). A posição proeminente da estátua na paisagem cultural ajudou a enquadrar noções de identidade cultural por meio da celebração da “criatividade esportiva australiana [...] e da importância da cultura de praia para a identidade nacional” (OSMOND, 2006, p. 308). O crucial é o uso de um personagem histórico, representado por meio de dois monumentos, para dois propósitos ideológicos distintos. Política, cultura e nacionalismo são centrais no uso de Kahanamoku para perpetuar mitos de ambas as identidades culturais: havaiana e australiana. Tais conclusões são importantes. Ver estes “lugares de memória”¹⁷ como versões narrativas comunicativas do passado, em vez de registros fiéis do mesmo, destaca a importância dos mitos para o enquadramento do passado realizado no presente (NORA, 1989, p. 269-309).

Embora este foco no mito abra um caminho óbvio para os historiadores do esporte, trata-se de uma entre muitas avenidas possíveis. Uma notável seria os historiadores do esporte começarem a alargar o escopo do que consideram monumentos. Até hoje, as estátuas dominaram. Contudo, qualquer tipo de estrutura pode ser um monumento público, incluindo memoriais em campos esportivos, ginásios, piscinas, arquibancadas ou setores dedicados a homenagear alguém em estádios, ou infraestruturas públicas batizadas em homenagem a atletas proeminentes. A análise do ginásio da Universidade de British Columbia feita por Patricia Vertinsky constitui um ótimo exemplo de como relações históricas entre raça, gênero, identidade e lugar podem ser geradas em um local (VERTINSKY e MCKAY, 2004). Um recente livro australiano, organizado por Marilyn Lake, interpreta estátuas, objetos de herança familiar, museus, paisagens e obras de arte enquanto monumentos, pois podem celebrar e evocar publicamente o passado (2006a, p. 1). Incurções como esta são bem-vindas. Apesar do importante discurso cultural de outras tentativas aparentemente mundanas de recordar o passado, incluindo placas nas ruas e parques

¹⁷ *Lieux de mémoire* (em francês) no original.

locais, tais investigações raramente aparecem em periódicos acadêmicos (ALDERMAN, 2000). O trabalho de John Bale na geografia do esporte constitui um ponto de partida ideal para a análise de monumentos esportivos alternativos. O argumento de Bale (2003), de que espaço e lugar contribuem para a significância cultural do esporte aplica-se igualmente a sociedades passadas, sociedades contemporâneas e suas memórias sobre o passado (ver também BALE, 1994 e VERTINSKY e BALE, 2004). Notavelmente, a predileção por celebrar o passado em aspectos da paisagem construída reforça a importância do lugar na cultura e memória esportivas.

Além do mais, a maneira como atletas de grupos marginalizados foram lembrados em monumentos públicos é um viés rico de investigação. Tal qual a história tradicional, monumentos dentro e fora do âmbito esportivo celebram predominantemente uma “masculinidade heróica [branca]” (LAKE, 2006b, p. 1-11). Atletas de sucesso de um conjunto de setores oprimidos da sociedade aparecem ao longo da história do esporte, e alguns foram celebrados com monumentos. Como determinados atletas autóctones, femininas, negros, homossexuais e imigrantes são usados para enquadrar narrativas de nação, gênero, igualdade e sexualidade complementa o interesse de certos historiadores do esporte a respeito das experiências de grupos marginalizados. Essas apropriações são comuns na sociedade ocidental. A análise de Mark O'Neill (2006) dos monumentos dedicados ao jogador de críquete aborígine Johnny Mullagh revela como o significado destes monumentos evoluiu em resposta a mudanças no contexto cultural, social e político. Em consonância com isso, é vital observar como membros de grupos subalternos, especialmente grupos indígenas, representam seu passado através de monumentos. Enquanto o custo dos monumentos muitas vezes torna sua construção inviável para grupos que permanecem desamparados economicamente, existem exemplos notáveis dentro e fora da cultura esportiva. O trabalho de Sabine Marschall (2004) sobre obras de arte públicas na

África do Sul pós-apartheid oferece *insights* sobre como as vítimas do regime anterior escolheram recordar o passado em âmbito público. Similarmente, a forma como a comunidade aborígine de Cherbourg (Queensland, Austrália) usou monumentos para relembrar a discriminação racial no esporte ilustra o potencial dos monumentos para expressar contranarrativas do passado (O'NEILL, 2004). A escassez de monumentos “tradicionais” de estilo ocidental significa também que talvez seja necessário investigar as formas menos conhecidas. Um bom exemplo é a astuta análise de Bill Gammage (2006, p. 165) sobre como as paisagens relembram e conservam passados previamente desconhecidos dos aborígenes da Tasmânia. É importante reconhecer que monumentos construídos por e sobre grupos subalternos e marginalizados às vezes contêm memórias de oposição que seguem direção contrária ao papel didático dos monumentos e criticam narrativas aparentemente estabelecidas sobre o passado esportivo (SHACKEL, 2001, p. 659).

Outra abordagem, sinalizada por Synthia Sydnor (2000) em sua interpretação sociológica da estátua de Michael Jordan em Chicago, poderia investigar a forma como indivíduos interagem com os monumentos. O trabalho de Sydnor merece atenção. Monumentos são frequentemente lugar de peregrinação, visitas turísticas e parte principal de sítios na internet; muitas vezes são decorados com cachecóis, bonés ou camisas de times; e, às vezes, sofrem vandalismo (WARD, 2003). Sydnor mostra que estes atos não são aleatórios. Focando a liminaridade das celebridades e monumentos, a autora argumenta que as formas pelas quais os indivíduos se dedicam a estes lugares de memória afetam significativamente a memória individual e coletiva. Compreender esses usos múltiplos dos monumentos poderia auxiliar nossa compreensão de como os indivíduos constroem memórias e identidades pessoais e a contribuição dos indivíduos para as compreensões comuns do passado. Mais importante do que essas sugestões de abordagem é algo destacado no trabalho de Sydnor: reconhecer as dimensões polissêmicas dos monumentos.

Esses artefatos comunicam não apenas uma versão do passado, mas múltiplas narrativas que são vistas, interpretadas e usadas por indivíduos e grupos, numa miríade de formas. Abordá-los sob esta perspectiva ajudará a história do esporte a corrigir, por vias significativas e relevantes, a escassez de estudos sobre monumentos.

Conclusão

Eles [historiadores] subestimam largamente o tamanho, relevância e complexidade dos lugares sobrepostos nos quais a história é produzida, notadamente fora da academia (TRUILLOT, 1995).

Em poucas palavras, Truillot aponta para o cerne deste artigo, que discutiu a relevância, importância e mérito da cultura visual e material para a história do esporte. O trabalho concentrou-se especificamente em filmes, fotografias e monumentos, e colocou duas questões: como essas representações do passado vêm sendo usadas na história do esporte? Que potencial elas guardam para estudos do passado esportivo?

Em resposta à primeira questão, notamos o uso mínimo de cultura material e visual na história do esporte. A história do esporte não se privou totalmente de análises que incorporem filmes, fotografias e monumentos na medida em que alguns estudiosos, nas palavras de Chris Healy, têm estado “ansiosos para deixar o arquivo” (1997, p. 4). Citamos Booth, Nathan, Bale, Oriard e Vertinsky como alguns exemplos de estudos inovadores do passado esportivo usando filmes, fotografias e monumentos. Contudo, as formas de cultura visual e material têm sido tratadas pelos historiadores do esporte como representações menores do passado – indignas de análise e avaliação crítica –, o que, em nossa opinião, exclui muitas oportunidades valiosas. Em vez disso, as abordagens metodológicas, epistemológicas e ontológicas da história do esporte – como mostrado em livros, artigos em periódicos, teses e dissertações – baseiam-se primariamente em documentos

escritos.

Quanto a nossa segunda questão, como podem as formas de cultura visual e material potencialmente ser usadas na história do esporte, argumentamos que os historiadores ganhariam se considerassem o quanto filmes, fotografias e monumentos comunicam o passado de maneira muito diferente em relação ao documento escrito e, decerto, entre si. Um leque de literaturas, não tão familiares aos historiadores do esporte, tem que ser empregada para permitir a análise crítica de representações visuais e materiais do passado. Análise do discurso de filmes, leitura material de fotografias e interpretação dos mitos criados e disseminados por monumentos são algumas das abordagens consideradas. Essas abordagens requerem o domínio de uma série de novas habilidades e técnicas interpretativas, algumas das quais provenientes de outras disciplinas, como estudos culturais, antropologia e semiótica, as quais fornecem um caminho factível para desvendar o potencial de filmes, fotografias e monumentos para os historiadores do esporte.

Defender um leque amplo de representações – incluindo filmes, fotografias e monumentos – como central para o trabalho dos historiadores do esporte é reconhecer as ilimitadas maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com o passado esportivo. Embora a história, na forma de um artefato referencial aprovado pelos pares – livro, artigo em periódico, dissertação e tese – tenha credibilidade amplamente reconhecida, outras representações do passado também são culturalmente significativas. O *Journal of Sport History* reconheceu isto ao instituir resenhas de filmes, museus e mídia uma década atrás e, mais recentemente, ao iniciar resenhas de sítios esportivos na internet (ROSENZWEIG, 2004). Essas decisões realçam que, em uma sociedade crescentemente pós-letrada, é vital compreender as práticas de memória fora da palavra escrita. Por mais grave que pareça para muitos historiadores, as formas de representação visual e material ocupam um lugar especial nas representações do passado. Filmes são vistos por grandes

plateias, fotografias permitem que imagens emotivas sejam infinitamente reproduzidas, embaladas e amplamente disseminadas, e monumentos públicos recordam os cidadãos de eventos, pessoas e instituições específicas do passado. Essas representações têm o potencial de criar aquela “excitação cheia de espanto” tão eloquentemente descrita por John Hirst na epígrafe deste trabalho. Abraçar estes lugares de lembrança evitará que os historiadores do esporte continuem subestimando as complexas relações entre as pessoas e o passado esportivo, em todas as suas formas.

Bibliografia

ALDERMAN, Derek H. A Street Fit for a King: Naming Places and Commemoration in the American South. *The Professional Geographer*, n. 54, p. 672-684, 2000.

BAKER, Aaron. Sports Films, History, and Identity. *Journal of Sport History*, n. 25, p. 217-233, 1998.

BAKER, Aaron. *Contesting Identities: Sports in American Film*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

BALE, John. *Landscapes of Modern Sport: Sport, Politics, and Culture*. London: Leicester University Press, 1994.

_____. Capturing ‘The African’ Body? Visual Images and ‘Imaginative Sports’. *Journal of Sport History*, n. 25, 1998.

_____. *Imagined Olympians: Body-Culture and Colonial Representation in Rwanda*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

_____. *Sports Geography*. 2nd ed. London: Routledge, 2003.

_____. Partial Knowledge: Photographic Mystifications and Constructions of ‘The African Athlete’. In: PHILLIPS, Murray G. (ed.). *Deconstructing Sport History: A Post-modern Analysis*. Albany: State University of New York Press, 2006, p. 95-115.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. London: J. Cape, 1972; reprint ed., London: Paladin, 1986.

BECKER, Karin E. Photojournalism and the Tabloid Press. In: DAHLGREN, Peter; SPARKS, Colin (ed.). *Journalism and Popular Culture*. London: Sage, 1992.

BERGAN, Ronald. *Sport in the Movies*. London: Proteus Books, 1982.

BOIME, Albert. *Hollow Icons: The Politics of Sculpture in Nineteenth-Century France*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1987.

BOOTH, Douglas. Surfing Films and Videos: Adolescent Fun, Alternative Lifestyle, Adventure Industry. *Journal of Sport History*, n. 23, p. 313-327, 1996.

_____. *Australian Beach Cultures: The History of Sun, Sand and Surf*. London: Frank Cass, 2001.

_____. *The Field: Truth and Fiction in Sport History*. London: Routledge, 2005.

BORISH, Linda. The Cradle of American Champions, Women Champions... Swim Champions. *International Journal of the History of Sport*, n. 27, p. 197-235, 2004.

BRABAZON, Tara. *Playing on the Periphery: Sport, Identity, and Memory: Sport in the Global Society*. New York: Routledge, 2006.

BULBECK, Chilla. *The Stone Laurel: Of Race, Gender and Class in Australian Memorials*. Nathan, Qld.: Institute for Cultural Policy Studies, Griffith University, 1988.

_____. Australian History Set in Concrete? The Influence of the New Histories on Australian Memorial Construction. *Journal of Australian Studies*, n. 28, 1991.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001.

CARR, Edward Hallett. *What Is History?* London: Macmillan, 1961; reprint ed., Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1980.

COAKLEY, Jay. *Sport in Society: Issues and Controversies*. 7th ed. Sydney: McGraw-Hill, 2001.

COE, Sebastian; TEASDALE, David; WICKHAM, David. *More Than a Game: Sport in Our Time*. London: BBC, 1992.

DAMISCH, Hubert. Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October*, n. 5, 1978.

DAVIDSON, Graeme. *The Use and Abuse of Australian History*. Sydney: Allen & Unwin, 2000.

EDWARDS, Elizabeth. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.

EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (eds.). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge, 2004.

EMMISON, Michael; SMITH, Philip. *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry: Introducing Qualitative Methods*. Lon-

don: Sage, 2000.

ERICKSON, Hal. *The Baseball Filmography 1915 through 2001*. 2nd ed. Jefferson, N.C.: McFarland, 2002.

FORD, Nick; BROWN, David. *Surfing and Social Theory: Experience, Embodiment, and Narrative of the Dream Glide*. London: Routledge, 2006.

FULBROOK, Mary. *Historical Theory*. London: Routledge, 2002.

GAMMAGE, Bill. Landscapes Transformed. In: LAKE, Marilyn (ed.). *Memory, Monuments and Museums: The Past in the Present*. Melbourne: Melbourne University Press, 2006.

GERLACH, Larry R. The Final Three Innings. *Journal of Sport History*, n. 23, 1996.

GOLDEN, Mark. *Sport and Society in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

GUTTMANN, Allen. *Sports: The First Five Millennia*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2004.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: _____ (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997.

HAMILTON, Carolyn *et al.* (eds.). *Refiguring the Archive*. Cape Town: David Philip, 2002.

HARTMANN, Douglas. *Race, Culture, and the Revolt of the Black Athlete: The 1968 Olympic Protests and Their Aftermath*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

HEALY, Chris. *From the Ruins of Colonialism: History as Social Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HOWELL, Reet; HOWELL, Max. *Aussie Gold: The Story of Australia at the Olympics*. Albion, Qld.: Brooks Waterloo, 1988.

INGLIS, K.S. *Sacred Places: War Memorials in the Australian Landscape*. Melbourne: Melbourne University Press, 2001.

KIDD, Bruce. The Making of a Hockey Artifact: A Review of the Hockey Hall of Fame. *Journal of Sport History*, n. 23, p. 328-334, 1996.

KYVIG, David E.; MARTY, Myron A. *Nearby History: Exploring the Past around You*. Nashville: American Association for State and Local History, 1982.

LAKE, Marilyn (ed.). *Memory, Monuments and Museums: The Past in the Present* Melbourne: Melbourne University Press, 2006a.

_____. Monuments of Manhood and Colonial Dependence: The Cult of ANZAC as Compensation. In: _____ (ed.). *Memory, Monuments, and Museums*. Melbourne: Melbourne University Press, 2006b, p. 1-11.

LUTZ, Catherine; COLLINS, Jane. The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic. In: TAYLOR Lucien (ed.). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. New York: Routledge, 1994.

MANDELL, Richard D. *The Nazi Olympics*. New York: Macmillan, 1972.

MANDZUIK, Roseann M. Commemorating Sojourner Truth: Negotiating the Politics of Race and Gender in the Spaces of Public Memory. *Western Journal of Communication*, n. 67, 2003.

MANGAN, J.A. Icon of Monumental Brutality: Art and the Aryan Man. In: _____ (ed.). *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism*. London: Cass, 1999, p. 128-152.

MARSCHALL, Sabine. Gestures of Compensation: Post-Apartheid Monuments and Memorials. *Transformations*, n. 55, p. 78-95, 2004.

MARWICK, Arthur. *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*. 4th ed. Hampshire, U.K.: Palgrave, 2001.

MCFEE, Graham; TOMLINSON, Alan. Riefenstahl's Olympia: Ideology and Aesthetics in the Shaping of the Aryan Athletic Body. *International Journal of Sport History*, n. 16, p. 86-106, 1999.

MCKAY, Jim. *No Pain, No Gain? Sport and Australian Culture*. Sydney: Prentice Hall, 1991.

MILLER, Toby. The Dawn of an Imagined Community: Australian Sport on Film. *Sporting Traditions*, n. 7, p. 48-59, 1990.

MORRIS-SUZUKI, Tessa. *The Past within Us: Media, Memory, History*. New York: Verso, 2005.

MUNSLOW, Alun. *Deconstructing History*. London: Routledge, 1997.

_____. *The Routledge Companion to Historical Studies*. London: Routledge, 2006.

NATHAN, Daniel A. *Saying It's So: A Cultural History of the Black Sox Scandal, Sport and Society*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

NORA, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux De Mémoire. *Representations*, Special Issue: Memory and Counter-Memory, n. 26, 1989.

O'NEILL, Mark E. *Artefacts of the Present: Monuments to Indigenous Athletic Heroes in Australian Social Memory*. B.A. honors thesis – University of Queensland, 2004.

_____. Remembering Johnny Mullagh: Australia's History Wars and Shifting Memories of an Aboriginal Cricketer. In: HESS, Rob (ed.). *Making Histories, Making Memories: Constructing Australian Sporting Identities*. Melbourne: Australian Society for Sports History, 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.

OSMOND, Gary. The "Freshy Duke": Statues, Social Memory and Duke Kahanamoku at Freshwater. In: 15th Annual Conference of the Australian Society for Sport History, 11-14 July 2005, Melbourne.

_____. Nimble Savages: Myth, Race, Social Memory and Australian Aquatic Sport. Ph.D. thesis – University of Queensland, 2006.

OSMOND, Gary; PHILLIPS, Murray G.; O'NEILL, Mark. Putting Up Your Dukes: Statues, Social Memory, and Duke Paoa Kahanamoku. *International Journal of the History of Sport*, n. 23, p. 82-103, 2006.

PAPSTEIN, Robert. Creating and Using Photographs as Historical Evidence. *History in Africa*, n. 17, 1990.

PICKERING, Paul A.; TYRRELL, Alex. The Public Memorial of Reform: Commemoration and Contestation. In: PICKERING, Paul A.; TYRRELL, Alex (ed.). *Contested Sites: Commemoration, Memorial and Popular Politics in Nineteenth-Century Britain*. Aldershot, U.K.: Ashgate, 2004.

POULTON, Emma; RODERICK, Martin. Introducing Sport in Films. *Sport in Society*, n. 11, 2008.

PRICE, Derrick; WELLS, Liz. Thinking About Photography: Debates, Historically and Now. In: WELLS, Liz (ed.). *Photography: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2004.

PROST, Antoine. Monuments to the Dead in the Construction of the French Past. In: NORA, Pierre (ed.). *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press, 1996, p. 307-332.

RADWAY, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995a.

_____. Introduction. In: _____ (ed.). *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995b, p. 3-14.

ROSENZWEIG, Roy. Sport History on the Web: Towards a Critical Assessment. *Journal of Sport History*, n. 31, p. 371-376, 2004.

SASSOON, Joanna. Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction. In: EDWARDS, Elizabeth; HART, Janice (ed.). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge, 2004.

SCHAMA, Simon. Television and the Trouble with History. In: CANNADINE, David (ed.) *History and the Media*. Houndmills, U.K.: Palgrave Macmillan, 2004.

SCHLERETH, Thomas J. *Material Culture Studies in America*. Nashville: American Association for State and Local History, 1989.

SEKULA, Allan. On the Invention of Photographic Meaning. In: BURGIN, Victor (ed.). *Thinking Photography*. London: Macmillan, 1982.

_____. Reading an Archive: Photography between Labour and Capital. In: WELLS, Liz (ed.). *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.

SHACKEL, Paul A. Public Memory and the Search for Power in American Historical Archaeology. *American Anthropologist*, n. 103, 2001.

SMITH, Maureen. Frozen Fists in Speed City: The Statue as 21st Century Reparations. In: Proceedings of North American Society for Sport History, 2006.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977; reprint ed., New York: Delta, 1982.

STARN, Randolph. Reinventing Heroes in Renaissance Italy. *Journal of Interdisciplinary Studies*, n. 17, 1986.

STURKEN, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.

SYDNOR, Synthia. "Sport, Celebrity and Liminality," in *Games, Sports and Cultures*, ed. Noel Dyck. Oxford: Berg, 2000.

TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan, 1988.

TOSH, John. *The Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of Modern History*. 2nd ed. London: Longman, 1991.

TOULMIN, Vanessa. 'Vivid and Realistic': Edwardian Sport on Film. *Sport in History*, n. 26, p. 124-149, 2006.

TRUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

VAMPLEW, Wray. Facts and Artefacts: Sports Historians and Sports Museums. *Journal of Sport History*, n. 25, p. 268-282, 1998.

VERTINSKY, Patricia; MCKAY, Sherry. *Disciplining Bodies in the Gymnasium: Memory, Monument, Modernism*. London: Routledge, 2004.

VERTINSKY, Patricia; BALE, John (eds.). *Sites of Sport: Space, Place, Experience*. London: Routledge, 2004.

WAGNER-PACIFICI, Robin; SCHWARTZ, Barry. The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past. *American Journal of Sociology*, n. 97, p. 376-420, 1991.

WARD, Robert. Saint Jim. *Queen's Quarterly*, n. 110, p. 605-617, 2003.

WHANNEL, Garry. The Four Minute Mythology: Documenting Drama on Film and Television. *Sport in History*, n. 26, p. 263-279, 2006.

WHITE, Hayden V. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, Md.: The Johns Hopkins University Press, 1978.

WINKLER, Martin M. *Gladiator: Film and History*. Malden, Mass.: Blackwell, 2004.

_____. *Spartacus: Film and History*. Malden, Mass.: Blackwell, 2006.

WRIGHT, Chris. Material and Memory: Photography in the Western Solomon Islands. *Journal of Material Culture*, n. 9, p. 73-85, 2004.