

Artigo Original

A presença do esporte nas artes plásticas brasileiras: século XIX-década de 1960

Victor Andrade de Melo

Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Partindo do princípio de que obras de arte podem ser consideradas como fontes para investigar representações do esporte em um cenário sociocultural, esse artigo tem por objetivo discutir a presença da prática esportiva na produção artística brasileira. Pretendemos apresentar tanto o esforço de levantamento quanto de análise e interpretação de obras de três momentos distintos: a) século XIX e décadas iniciais do século XX; b) futurismo paulista e seus desdobramentos (décadas de 1930-1940); c) novo realismo e figuração narrativa (década de 1960-1970). Espera-se que esse estudo seja mais um contributo para o que temos chamado de promoção de uma “arqueologia social” do esporte, uma prospecção de sua presença por entre as redes e teias sociais.

Palavras-chave: História. Esportes. Arte.

The presence of sport in Brazilian fine arts: 19th century-1960's

Abstract: Considering that works of art are sources to investigate representations of sport in a social and cultural context, this article aims to discuss the presence of sports in the Brazilian artistic production. We present the effort to survey and to analysis and interpretation of works of three different times: a) the nineteenth century and early decades of the twentieth century, b) “paulista” futurism and its developments (decades of 1930-1950), c) and new realism and narrative figuration (decades of 1960-1970). It is hoped that this study would be a contribution to what we have called of a promotion of a “social archaeology” of the sport, an investigation of its presence through the networks and social webs.

Key Words: History. Sports. Art.

Introdução

Trabalhar com o sensível é reportar-se a um núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo. Como tal, envolve o domínio das sensações, o reconhecimento e a identificação dos fenômenos relativos à experiência e a sua classificação, traduzindo tais percepções qualificadas do real sob a forma de representações, que se exteriorizam em práticas, valores, palavras e imagens. Mas como capturar sentimentos? ([PESAVENTO](#), 2001, p.12).

A produção artística de alguma forma representa, mesmo que não literalmente e/ou linearmente, diferentes dimensões de um contexto sociocultural. [Clark](#) (2004), por exemplo, demonstra como literatos e pintores traduziram, interpretaram, anteciparam, reforçaram e/ou tensionaram com as contradições do processo de construção do ideário e imaginário da modernidade parisiense no século XIX. Segundo o autor, com grande habilidade deram uma materialidade ao conjunto de valores complexos daquele tempo.

Seguindo essa linha de argumentação, [González](#) (2003), [Huitorel](#) (2005) e [Melo](#) (2009) demonstraram como o esporte esteve presente nas obras de arte de França, Inglaterra e Estados

Unidos, dialogando com as múltiplas dimensões contextuais dos países citados. Em sentido semelhante, [Melo](#) (2006) inferiu, a partir dos diálogos estabelecidos com o cinema, que o esporte esteve profundamente imbricado com a construção do ideário e imaginário da modernidade. Segundo o autor, a prática esportiva estava diretamente articulada com os sentidos e significados de um novo *modus vivendi* que valorizava o desafio, o movimento, a exposição corporal, a velocidade, a busca do prazer e da excitação, a crença na ciência e no progresso, a idéia de multidão, a formação de uma cultura urbana.

Nesse sentido, há que se concordar com [Jeu](#) (1992):

A arte e a literatura são para o esporte uma sociologia indireta, uma psicanálise, um testemunho (...). A investigação da presença do esporte na arte nos interessa na medida em que nos esclarece sobre a identidade do esporte e sobre o papel do imaginário na constituição das relações esportivas (...). O esporte não é simplesmente o índice de uma sociedade lúdica (ignorada ou tolerada), mas a sociedade lúdica percebida e descrita pelos meios da arte, em um quadro de expressão de sua valorização pela sociedade global (p. 21).

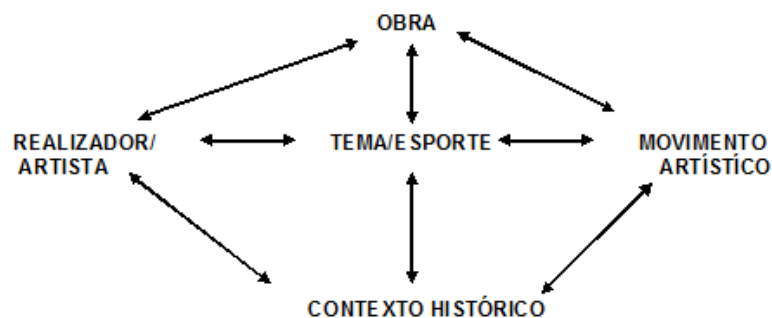
Podemos inferir, portanto, que obras de arte constituem-se em bons indícios para

recuperarmos determinadas representações sobre o esporte. Na verdade, se considerarmos a possibilidade de, a partir desse ponto de vista, realizar investigações de natureza histórica, há pelo menos duas potencialidades a serem consideradas. Uma delas é investigar os diálogos intersemióticos e possíveis “coincidências” entre os seus percursos, indicadores de um contato mais profundo no âmbito de um determinado contexto sociocultural. Isso é, podemos identificar como estiveram imbricados na consolidação de um imaginário comum. [Melo](#) (2006), aliás, já argumentou que os diálogos entre esporte e arte não se tratam somente do fato de que o primeiro é um tema para a segunda, mas sim de uma relação de interinfluência.

A segunda potencialidade é exatamente discutir as representações de esporte na produção artística, buscando desvendar o espaço e o papel que ocupou em determinado quadro social. Devemos destacar, assim, que estamos afirmando que as obras de arte são fontes históricas propriamente ditas, e não somente ilustrações.

Vale, portanto, dialogar com as reflexões de [Burke](#) (2004) sobre a possibilidade de construir uma “história cultural da imagem” ou uma “antropologia histórica da imagem”, cujo intuito seria “reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes, que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura” (p. 227). Como bem afirma o autor:

Em outras palavras, os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. É verdade que, especialmente no caso da história dos acontecimentos, elas freqüentemente dizem aos historiadores que conhecem os documentos algo que essencialmente eles já sabiam. Entretanto, mesmo nestes casos, as imagens têm algo a acrescentar. Elas oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam (p. 233).



Obviamente que, em função das próprias características das fontes (onde o caráter estético e pessoal é preponderante), as análises e interpretações devem procurar fugir de

Estamos assim de acordo com a perspectiva teórica do historiador [Clark](#) (2004):

Clark ambiciona esclarecer as determinações históricas pelo prisma do artista, em lugar de enxergá-lo como suporte de determinações que lhe são exteriores (...). O objeto por excelência da história social da arte é o exame das condições peculiares dessa interação entre o artista e o contexto, ou melhor, o desvendar de como um conteúdo da experiência se transmuta em forma, como um dado se congela numa imagem, de que maneira uma certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação ([MICELI](#), 2004, p.16).

O interesse, portanto, não deve se prender somente ao que foi representado e que significado isso tem no âmbito do movimento artístico e do contexto histórico, mas também ao “como” foi representado, os recursos técnicos/estéticos utilizados, um importante indicador de como artes plásticas e esporte compartilharam determinadas sensibilidades.

Uma operação básica a ser adotada é sempre que possível partir das imagens. Isso é, não se trata de buscar obras que ilustrem o que as fontes documentais informam sobre os temas tratados, mas sim partir do que as imagens informam, não só no que se refere ao tema, como também naquilo que diz respeito à forma e ao contexto de representação, dialogando com outras fontes para escrutinar mais profundamente os sentidos e significados do esporte no cenário sociocultural de uma época, o que inclusive pode ter se constituído enquanto motivação para levar o artista a representá-lo/inseri-lo em sua produção.

Assim, desenvolvemos um modelo básico de análise/interpretação. O tema/esporte está no centro por ser o estímulo primeiro que nos conduz à investigação, mas todo o esforço de discussão parte das obras, elas nos informam os caminhos a tomar.

apreensões lineares. O próprio [Clark](#) chama a atenção para esse aspecto: “O que ofereci até aqui é uma defesa da especificidade da prática estética, reivindicando um grau de força cognitiva.

Digo 'um grau', e muito de meu livro é dedicado a mostrar quão pequeno e duvidoso esse grau pode ser quando uma ideologia está no primeiro ardor" (2004, p. 26).

Precauções semelhantes são levantadas por [Baxandall](#) (2006), que prefere situar as interpretações mais no âmbito da explicação histórica do que no da hermenêutica literária. Ainda que a crítica da arte seja útil e traga contribuições, basicamente o que se busca é encarar as obras como indícios que permitem puxar o fio da meada de um tema inserido em um contexto histórico, sempre tendo em vista o alerta do autor:

O que pretendo sugerir é simplesmente que entre as várias maneiras desarmadas e inevitáveis de pensar sobre um quadro, uma é considerá-lo como produtor de atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas (...). Entretanto, quando começamos a inferir causas e intenções num quadro, nos aventuramos por um terreno obviamente muito precário, e é justo nos interrogarmos sobre o exato valor de nossas inferências (p. 27).

Vale ainda ter em conta o alerta/sugestão de [Pesavento](#) (2001). Ao falar do método, a autora lembra que: "por contraste, justaposição ou combinação variada de peças, nosso historiador irá compondo enredos e desfazendo intrigas, na busca de resposta para seus problemas" (p.13). Esse processo exige um deslocamento, uma "condição de fronteiras, a estabelecer contatos e intersecções entre o texto e o extra-texto, entre o mundo da representação fornecido pelo documento e o mundo 'real', (...) este também qualificado e significado que ele só acessa por outras representações" (p.13). Enfim:

Trabalhando com seus indícios, construídos como fontes, ele (o historiador) irá utilizar textos, imagens, vozes, pouco importa, mas não se restringirá àquilo que nesses registros foi enunciado ou exibido. Irá mais além, saindo da fonte e buscando, no referencial de contingência armazenado no seu arsenal de conhecimentos, um "algo mais", as relações possíveis, as conexões plausíveis, as intersecções inusitadas (p.13).

Se considerarmos os objetos de investigação que nos interessam mais diretamente (as práticas corporais institucionalizadas), esse trabalho de análise e interpretação não é possível sem uma tarefa anterior e/ou simultânea: descobrir e catalogar a produção artística na qual o esporte está de alguma forma presente. Esse é um dos desafios que tem sido encarado no âmbito do projeto "Esporte e arte - diálogos": mapear as obras de arte na qual a prática esportiva foi tematizada/representada, construindo um banco de dados acessível a pesquisadores, professores

e interessados em geral (disponível em www.sport.ifcs.ufrj.br).

Tendo em conta essas considerações iniciais, esse estudo tem por objetivo discutir a presença da prática esportiva na produção artística brasileira. Pretendemos apresentar tanto o esforço de levantamento quanto de análise e interpretação de obras de três momentos distintos: a) século XIX e décadas iniciais do século XX; b) futurismo paulista e seus desdobramentos (décadas de 1930-1940); c) novo realismo e figuração narrativa (década de 1960-1970).

Esperamos que esse estudo seja mais um contributo para o que temos chamado de promoção de uma "arqueologia social" do esporte, uma prospecção de sua presença por entre as redes e teias sociais.

A não presença do esporte na arte brasileira do século XIX/primeiras décadas do século XX

No Brasil, ainda que existam importantes iniciativas anteriores, um melhor delineamento do campo artístico começa a ser entabulado em 1816, com a criação da Academia Real de Belas Artes, uma iniciativa de D. João. Como na ocasião a família real portuguesa vivia no Rio de Janeiro, fugindo dos conflitos napoleônicos no continente europeu, o monarca implementara uma série de mudanças tendo em vista adequar a cidade ao que se esperava, economicamente e simbolicamente, da nova sede do Império Português.

Para impulsionar a iniciativa, foi contratada uma missão artística formada pelos franceses Jacques Lebreton, Grandjean de Montigny, Nicolas Taunay, Jean-Baptiste Debret, Auguste Taunay, Charles Pradier, Marc Ferrez e Zéphérin Ferret:

A Academia inaugurou, no país, o ensino artístico em moldes formais, em oposição ao aprendizado empírico típico dos séculos anteriores. Estruturada dentro do sistema acadêmico, fornecia um ensino apoiado nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, especialmente de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho como estruturação básica da composição ([PEREIRA](#), 2008, p. 61).

Depois da proclamação da independência brasileira (1822), a instituição foi renomeada para Academia Imperial de Belas Artes. Em 1829 é pela primeira vez organizada no Brasil uma exposição pública, uma iniciativa de Debret, um artista cuja importância é também ter representado tanto temas históricos e retratos oficiais (quando esteve mais próximo do

neoclassicismo) quanto a flora, a fauna e os costumes, já se aproximando de uma abordagem mais romântica ([PEREIRA](#), 2008).

A Academia teve um papel bastante normativo, que em grande medida dificultou uma expressão mais livre dos artistas brasileiros. Seu intuito era claro; era mais uma das instituições que buscava contribuir para:

Criar os fundamentos culturais da Nação, escrever e discutir a história do país – inclusive encaradas como forma de se lançarem as bases de seu futuro. Assim, grande parte do esforço do Segundo Reinado, inclusive o enorme investimento em projetos artísticos, remete a um projeto político de criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário para a Nação então emergente ([PEREIRA](#), 2008, p.72).

Como lembra [Coli](#) (2005), a produção artística brasileira daquele momento tinha relação com o próprio momento nacional, uma ambiência que indicava para onde deveria ir a atividade do artista naquele cenário:

A descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX. Ela resultou das solicitações feitas pelo romantismo nascente e pelo projeto de construção nacional que se combinavam então. Como ato fundador, instaurou uma continuidade necessária, inscrita no vetor de acontecimentos. Os responsáveis essenciais encontravam-se, de um lado, nos trabalhos dos historiadores, que fundamentava cientificamente uma “verdade” desejada; e, de outro, na atividade dos artistas, criadora de crenças que se encarnavam num corpo de convicções coletivas (p. 23).

De qualquer forma, é necessário ter em conta as ressalvas expressas por [Pereira](#) (2008): a) a despeito de essa estrutura reduzir a liberdade de expressão, ela foi fundamental para o desenvolvimento artístico; b) “acadêmico” não deve ser entendido como sinônimo de neoclássico, já que também incorporou, ainda que relidos e adaptados, influências de outros movimentos posteriores; c) a ação da Academia, por mais forte que fosse, não foi completa e não impediu inclusive que antigos parâmetros coloniais continuassem a ser utilizados.

Nas décadas finais do século XIX por aqui se tornaram mais perceptíveis impactos das novas construções sociais, econômicas e culturais da modernidade. As mudanças foram mais sentidas em duas cidades: Rio de Janeiro, capital do país, que incorporava o desejo de ser uma metrópole, centro irradiador dos novos hábitos e costumes; e São Paulo, que já possuía certa predominância no que se refere à liderança política e econômica do país.

Essas cidades passam mais claramente por um processo que guarda similaridades com o continente europeu: reformas urbanas, primórdios da industrialização, a busca do estabelecimento

de novos hábitos “modernos” e do controle de “costumes ultrapassados”, a valorização do espaço público como lócus de vivência, a valorização das atividades de lazer. É imerso nesse contexto que se observa o delineamento de um campo esportivo nacional, inicialmente com o turfe, posteriormente com o remo e já nos anos finais do século XIX com outros esportes, como o atletismo, a natação, o ciclismo ([MELO](#), 2001, [MELO](#), 2007).

Nesse momento, inclusive em função da proclamação da República (1889), a antiga Academia Imperial passa a ser denominada Escola Nacional de Belas-Artes e acirram-se os embates entre dois grupos que possuíam propostas diferentes para a arte brasileira: os “modernos”, que defendiam a renovação do modelo acadêmico, e os “positivistas”, que defendiam que a instituição mantivesse um perfil duplo: Belas Artes e aprendizado de ofícios. Ainda que o grupo dos modernos tenha assumido a direção, nenhuma grande mudança do ponto de vista da forma de pintar é imediatamente observada, algo que somente no decorrer do século XX ficará mais claramente delineado no país.

Ainda que seja arriscado falar em relação direta com as vanguardas artísticas européias, é possível perceber certas influências daquelas inovações na obra de pintores brasileiros, alguns inclusive que tiveram a oportunidade de viver e estudar na Europa, incentivados por premiações de concursos organizados pela antiga Academia/ Escola de Belas Artes: “os pintores vão pouco a pouco cuidando de uma temática mais vulgarizada, permitindo-se até, conquanto com timidez, cultivar os recursos legítimos da expressividade pictórica” ([CAMPOFIORITO](#), 1983a, p.19).

Como lembra [Pereira](#) (2008), Castagneto se envolveu profundamente com a pintura de paisagens de acordo com novo padrão estético propugnado pelo alemão George Grimm, deixando-se influenciar pelo impressionismo quando morara na França, na década final do século XIX. Almeida Júnior ligou-se notavelmente ao realismo. Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Henrique Bernadelli não se filiaram mais diretamente a um movimento, mas incorporaram de forma heterogênea várias influências. Artur Timóteo da Costa, Georgina de Albuquerque e Rodolfo Chambelland estiveram próximos do expressionismo e do fauvismo.

Lembremos que esses artistas produziram em meio a um ambiente muito distinto do europeu. O Brasil começava a participar do cenário moderno já no momento da chamada Segunda Revolução Industrial, ainda assim de forma um tanto

periférica. Nesse contexto, ainda que os brasileiros tenham tomado conhecimento e mesmo vivenciado o conjunto de mudanças européias, acabavam por ter que filtrar tais influências tendo em vista o momento nacional.

É possível que essa seja uma das chaves para entender porque a prática esportiva não foi tão representada na arte brasileira do século XIX/década inicial do século XX como o fora na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos: nem o modelo de produção artística tinha mudado o suficiente para incorporar de forma abundante os novos temas modernos, nem o esporte estava tão consolidado como na Europa e nos Estados Unidos, ainda que por aqui já fosse bem popular.

Na obra de alguns artistas podemos encontrar alguns indícios muito frágeis para que possamos os considerar como representação do esporte. Por exemplo, em "Paisagem Marítima" (1893, óleo sobre tela, 33 x 54,5 cm, acervo do Museu da Fundação Armando Álvares Penteado), de Castagneto, a disposição das velas dos barcos até lembra uma competição, mas o próprio contexto da sua produção nos desautoriza a pensar nessa possibilidade. A trajetória desse pintor é marcada por uma preferência por marinhas, inicialmente segundo um formato mais tradicional (portos e grandes barcos) e posteriormente pela representação de embarcações menores, de pescadores, em recantos da praia. É bem pouco provável que tenha se dedicado às modernas práticas esportivas que já eram realizadas no litoral fluminense nos anos finais do século XIX.

Já na produção de Almeida Júnior podemos encontrar mais elementos que tornariam inteligíveis a representação de algum esporte. Muito influenciado pelo realismo, inclusive por sua experiência européia, quando tivera contato com a obra de Coubert e Camille, sua obra é bem marcada pela busca de captar os costumes do interior do Brasil, retratados em sua luminosidade típica. Certamente aqui se encontra seu desejo de contribuir para a construção de uma identidade artística nacional.

Entre seus quadros, podemos encontrar alguns nos quais retratou as novas atividades de lazer das elites de São Paulo. O uso do campo para fins de diversão, nesse caso, está bem distante do que observamos entre os europeus. Não há uma estrutura de diversão montada e o que se impõe é uma natureza altiva. Se em Georges Seurat e Auguste Renoir o que se destaca é o público ocupando a tela, na obra do brasileiro é mesmo a paisagem o central, motivo

de prazer dos que lá se encontram. Isso pode ser bem visualizado em "Salto de Itu (Piquenique da família do Dr. Elias Antonio Pacheco e Chaves)" (1886, óleo s/ tela, 199 x 135 cm, acervo do Museu Paulista/São Paulo), onde se percebem os personagens somente no canto inferior esquerdo; suas imagens são suplantadas pela força das águas do rio. A temática volta, de forma muito semelhante, em "Piquenique no Rio das Pedras" (1899, óleo s/ tela, 120 x 80 cm, coleção particular).

Outro exemplo interessante pode ser visto em uma obra de um período um pouco posterior: "Club de Regatas de Piracicaba" (1924, óleo sobre tela, 30 x 67 cm), de Joaquim Miguel Dutra. Ainda que o título explicitamente cite algo relacionado à prática esportiva, somente se vê distante, perdido no meio do quadro, quase irrelevante, um remador: o quadro é mesmo uma paisagem do rio, na curva em que estava a sede da referida agremiação.

É de Almeida Júnior um dos poucos quadros do século XIX que fazem referência direta a um esporte: "Jóquei e Cavalos" (1895, óleo sobre tela, 78 x 100 cm, coleção particular). A princípio o formato não foge da tradicional maneira de representação do turfe, muito observável entre os pintores ingleses do século XVIII. Contudo, a obra diferencia-se pela composição, com os personagens situados mais à direita; pelo uso de cores, que está de acordo com a luminosidade comum na produção do artista; e pelo enfoque, que parece dar mais atenção ao momento psicológico que antecede à competição.

As diferenças da obra de Almeida Júnior ficam claras quando a comparamos as de Oscar Pereira da Silva, notório pintor brasileiro da transição dos séculos XIX e XX, que pouco se deixou influenciar pelas vanguardas artísticas, seguindo um estilo mais acadêmico. Segundo [Campofiorito](#) (1983b): "pautou sua obra, ao longo de sua existência, na convicção de que era inadmissível a um artista deformar, para deste modo melhor expressar" (p. 50).

Até mesmo em função dessas características, recebia constantemente encomendas, entre as quais as de donos de coudelarias que queriam ver seus *cracks* (os cavalos) representados. Esse é o caso de "Hércules", produzido a pedido de Rafael Paes de Barros, primeiro presidente do Jockey Club de São Paulo; "Cyaxari", que retrata um dos maiores vencedores do Hipódromo da Mooca; e "Cícero", animal de propriedade do coronel Juliano Martins de Almeida. Observamos que não temos mais informações técnicas sobre essas obras, que foram recolhidas no livro de

[Carvalho](#) (1998). De qualquer forma, o modelo clássico é facilmente identificável.

Outros dois quadros em que encontramos o esporte representado são de autoria de Benedito Calixto, que pintou várias paisagens de Santos, no bojo de seu interesse pela região e pela Província de São Paulo. Em “Regata de 1889” (1889, óleo sobre tela, 31,8 x 54,2 cm, coleção particular), duas guarnições de quatro remadores com patrão disputam uma prova entre os navios do porto do município; esses, enfeitados com bandeiras, dão a impressão de que trata-se de uma festa organizada e não somente uma disputa ocasional. Esse quadro pertence hoje ao Clube de Regatas Santista, um dos mais antigos do país. Junto com uma litografia de A.L.Guimarães (obra disponível no livro de Carvalho, 1998) parecem ser as imagens mais antigas do remo brasileiro.

Benedito Calixto pintou ainda, no final do século XIX (não é possível precisar a data), “Teatro Rink” (Óleo sobre tela, 34 x 44 cm, coleção particular), retratando um espaço comercial que fora aberto em Santos, em 1879, como um ringue de patinação. O local, na verdade, era um complexo de entretenimento onde se promoviam também competições de lutas, touradas e espetáculos musicais e teatrais. Assim como na obra anterior, a forma de representação e o enfoque da temática são significativamente distantes do que observamos no cenário europeu/norte-americano.

Por fim, não devemos esquecer outras imagens que na transição dos séculos XIX e XX tornavam-se mais comuns, exibindo flagrantes do cotidiano das cidades, especialmente gravuras e fotografias publicadas na imprensa. Por exemplo, o esporte, de diferentes maneiras, esteve presente em muitas ilustrações de Angelo Agostini. Miguel Moura, um fotógrafo de história pouco conhecida, deixou no acervo de Thereza Christina Maria (disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro) uma fotomontagem denominada “Imitação das lutas romanas”. Logo Marc Ferrez estaria fotografando as regatas.

De qualquer maneira, não há comparação, tanto numericamente quanto esteticamente, com as representações do esporte nas obras da Europa e dos Estados Unidos.

O futurismo paulista: o primeiro grande encontro entre o esporte e a arte brasileira

É mesmo a partir da década de 1920 que o esporte começará a estar mais frequentemente presente nas obras brasileiras. Isso tem relação

tanto com o aumento da popularidade da prática esportiva no país quanto com o maior sintonizar do campo artístico nacional com o cenário internacional da arte.

É verdade que o contexto de São Paulo das décadas de 1910 e 1920 apresentava algumas similaridades com o cenário italiano: rápida industrialização, crescente urbanização, conflitos políticos. Algumas das propostas do grupo de artistas brasileiros envolvidos com o modernismo se aproximavam das do futurismo e é inegável que houve contatos, que têm início com Oswald de Andrade, que trouxera da Europa a “novidade”, em 1912, e chega até a visita de Marinetti ao Brasil ([FABRIS](#), 1994; [BRITO](#), 1997). A exposição de Anita Malfatti e a Semana de Arte Moderna de 1922 têm algum grau de relação com as ações futuristas.

Houve, todavia, várias divergências dos brasileiros com os projetos de Marinetti e seus seguidores. Em certo sentido, essas estavam ligadas a efetivas reelaborações nacionais; todavia não devemos deixar de considerar que: “A crítica que os modernistas fazem ao futurismo de Marinetti não prova apenas que sua modernidade era incipiente, mas demonstra, sobretudo, que não existiam no Brasil as condições necessárias ao pleno desenvolvimento de um projeto moderno” ([FABRIS](#), 1994, p.132).

O uso corrente do termo “futurismo”, muito observado na ocasião, tanto com sentido de valorização como de detração ([FABRIS](#), 1994; [BRITO](#), 1997, [GUASTINI](#), 2006), expressou mais o desejo de se sincronizar com a vanguarda européia e a falta de uma compreensão mais profunda acerca do movimento italiano, do que exatamente o seguir das mesmas dimensões; tratou-se de um uso mais instrumental ([MICELI](#), 1996).

De qualquer forma, entre os artistas ligados ao modernismo o esporte esteve bem representado. Uma das primeiras artistas que à prática lançou seu olhar foi Anita Malfatti, em “Torso/Ritmo” (1915/1916, carvão e pastel sobre papel, 61 x 46,6 cm, acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP/São Paulo), uma das obras precursoras do modernismo no país: o uso de cores e a construção geométrica exaltam as formas físicas e buscam captar os movimentos de um ginasta.

Podemos citar ainda, entre outros: “Combate” (1927, óleo sobre tela, 130 x 130 cm, acervo de Musée de Grenoble/França), “Tênis” (1928, óleo sobre tela, acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo/Palácio Boa Vista/Campos do Jordão), “Atletas” (década de 1930, óleo sobre eucatex, 122 x 91 cm, acervo do

Banco Central do Brasil) e “Goleiro” (década de 1930, óleo sobre painel, 120 x 90 cm, acervo do Banco Central do Brasil), de Vicente Rego Monteiro; “Regata” (1928, óleo sobre tela, 45,5 x 55 cm, coleção particular), “Jogo de futebol em Brodowski” (1933, óleo sobre tela, 49,5 x 124 cm, coleção do Banco Bradesco/Osasco), “Futebol” (1935, óleo sobre tela, 97 x 130 cm, coleção particular), “Jogando futebol” (1939, nanquim sobre papel, 15,5 x 16,5 cm, coleção particular) e “Futebol” (1940, óleo sobre tela, 130 x 160 cm, coleção particular), de Cândido Portinari; “Futebol” (1936, óleo sobre tela, 86 x 36 cm, coleção particular), de Francisco Rebolo; “Goleiro” (1920, óleo sobre tela), de Cícero Dias. Devemos destacar ainda os muitos quadros de regatas de Ernesto Di Fiori, entre os quais “Represa” (sem data, óleo sobre tela, sem data, 38 x 46 cm, acervo de Museu de Arte de São Paulo).

Se é interessante identificar que o esporte começa a ser mais representado nas artes plásticas brasileiras, algo ainda não observado até então, não devemos incorrer no equívoco de crer que os sentidos eram os mesmos que levavam a prática esportiva a estar presente na produção dos futuristas italianos, que, como demonstra Melo (2007), muito a representaram em suas obras. No cenário brasileiro, tal inserção tinha relação com uma maior presença de elementos do cotidiano e da cultura popular nas obras.

De toda maneira, não é de se estranhar tal presença se tivermos em vista o contexto sociocultural. Como bem informa [Sevcenko](#) (1993):

Não causa surpresa, portanto, o fato de que no momento em que alcançou sua fase de crescimento urbano mais acelerado, logo depois da 1ª Guerra Mundial, São Paulo tenha experimentado um espantoso *boom* dos esportes. A cidade toda se transformou num gigantesco estádio polivalente (p. 83).

Aliás, a presença do esporte no cotidiano da cidade de São Paulo já fora sentida em dois filmes lançados na década de 1920. Um deles é “Vício e Beleza” (1926), dirigido por Antônio Tiberiça, com argumento de Menotti del Pichia, artista ligado ao modernismo. A película narra a história de um estudante de medicina, praticante de natação e atletismo, que apregoa as benesses da atividade física para a saúde, em contraponto a outro jovem que frequenta cabarés e tem uma vida conturbada. No decorrer da trama, são apresentados os problemas ligados a doenças venéreas, ao uso de drogas e à vida desregrada. Com forte caráter moralizador, tal filme foi

produzido em um contexto de busca de controle e organização da capital paulista, quando cresciam problemas típicos da rápida urbanização e do inchaço urbano.

Já “São Paulo, sinfonia de uma metrópole” (1929, Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny) foi inspirada em “Berlim, sinfonia de uma metrópole” (1927, Walther Ruttmann). Trata-se de um documentário sobre a cidade na transição das décadas de 1920-1930, um panorama do frenesi de uma metrópole e de seus personagens cotidianos. O filme busca capturar a excitabilidade da vida moderna e industrial, exibida de uma maneira esteticamente adequada às novas dimensões culturais em vigor. Nesse cenário, o esporte ocupa espaço relevante na película.

A presença da prática esportiva tanto em um filme que intenta traçar um panorama dos “novos tempos” quanto nas obras dos modernistas, que de alguma forma estavam buscando captar e/ou antecipar os indícios de uma nova sensibilidade, demonstra o já alto grau de inserção da manifestação na dinâmica social do país, sua importância simbólica, sua articulação com as outras dimensões culturais.

Para encerrar, vale lembrar que um dos responsáveis pelo incentivo financeiro para muitas das ações dos modernistas era a família Prado, notadamente Paulo Prado. A mesma família esteve envolvida com as reformas urbanas da capital paulista, já que Antônio Prado, pai de Paulo, ocupara durante muitos anos a função de intendente (prefeito). Outro filho de Antônio, Prado Júnior, foi figura de grande destaque na política e no esporte nacional, como atleta de ciclismo, como presidente de Clube Atlético Paulistano, como presidente do Comitê Olímpico Brasileiro e membro do Comitê Olímpico Internacional. Coincidência? Não creio. É mais provável que seja mais um indício de que estamos falando de sensibilidades em comum em um determinado contexto, algo que envolvia esporte, arte e modernidade.

O novo realismo e a figuração narrativa

Na arte brasileira, o esporte vai aparecer ainda denotadamente no âmbito da figuração narrativa, que tinha relações com o novo realismo, movimento que nasce na busca de novas abordagens perceptivas do real e marca uma ruptura em relação à arte abstrata. Tratava-se de uma proposta polêmica, inventiva e crítica, produzida por jovens que anunciavam uma mudança radical em relação às correntes artísticas vigentes. Essa afinidade assegurou

certa identidade coletiva que, por princípio, não inibia a compreensão e expressão que cada artista tinha da realidade ([RESTANY](#), 1979).

Os novos realistas representavam a busca de uma nova expressividade, à altura de outra realidade sócio-cultural. Suas obras traduzem o sentimento de crise característico do pós-2ª Grande Guerra, produzidas no diálogo com a cultura de massa e com os avanços tecnológicos que modificaram profundamente a vida cotidiana. Tratava-se de buscar religar a esfera da arte ao mundo “concreto”, a partir da introdução de elementos do real nas obras de arte. Lembremos que naquele momento a pintura abstrata estava em questão, notadamente no que se refere a seu possível poder emancipatório, cercada de polêmicas acerca de seu suposto “estilo” formal institucionalizado ([RESTANY](#), 1979).

Recupera-se assim uma intencionalidade política para a arte, ainda que em padrões diferenciados aos dos realistas, inclusive pelo diálogo com os movimentos sociais que emergiam naquele momento histórico: raça e gênero, por exemplo, passarão a ocupar espaço nas obras e reflexões dos artistas. Obviamente essa dimensão sempre foi motivo de polêmicas no que se refere à adequação de tal atitude, à compreensão do “espaço do sagrado” da arte, e mesmo à eficácia de sua estratégia, como bem expresso por Hans Haacke (citado por [FRASCINA](#), 1998, p.119):

Simpatizo com seus sentimentos, mas não tenho certeza se o modo retórico como alguns deles o fazem está no mesmo nível de operação de seus alvos. Quando se faz pintura de protesto, a tendência é ficar abaixo do nível de sofisticação do mecanismo que se está atacando. É muito gratificante, emocionalmente, apontar o dedo para alguma atrocidade e dizer: este é o sacana responsável por isso. Mas, na verdade, uma vez exposta num lugar público, a obra só se dirige a pessoas que compartilham desses sentimentos e já estão convencidas. Os apelos e condenações não fazem a gente pensar.

O novo realismo tem origem na França na década de 1960, período de retomada da *figura*, algo que tem relação com um posicionamento perante o poder da sociedade de consumo: apropriava-se de linguagens dos meios de comunicação, comuns em um, cada vez mais crescente, cenário urbano. O “renascimento” dessa idéia ganha o mundo através de eventos coletivos ([RESTANY](#), 1979).

No nosso país, artistas ligados à figuração narrativa estabeleciam conexões com essas idéias: Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Cláudio Tozzi, Glauco Rodrigues, entre outros, estiveram presentes em exposições que marcaram a época: Opinião 65, Bienal da Bahia,

Galeria G4, Proposta 65. Isso significou uma retomada de posição dos brasileiros perante o momento político nacional, ao mesmo tempo em que representavam a primeira reação às tendências abstratas vigentes na década anterior ([MORAIS](#), 1994).

Este esforço foi, entretanto, dificultado pelos atos de censura do governo militar. Com dificuldades crescentes para expor seus trabalhos em museus e galerias, os jovens artistas vão às ruas, realizando eventos em praças, parques, aterros, jornais: a arte como ação.

Como o esporte esteve presente na obra desses artistas? Começemos por Cláudio Tozzi. As suas criações iniciais, nos anos de 1960, refletem os aspectos políticos e sociais da época. Representante da arte de combate e reflexão, sua produção transpôs o universo de técnicas, meios e suportes, fundada na apropriação de imagens vinculadas à cultura de massas.

Matos (in [TOZZI](#), 1998) comenta que o universo criado pelo artista é mais um decurso do que um curso; um antimétodo, uma vez que os quadros não apontam um caminho, mas sim os desvios. Tozzi persegue uma arquitetura da imagem, questionando o próprio *status* da obra como única e elitizada, alheia aos novos meios de linguagem, formas de expressão e processos perceptivos que influenciam nas subjetividades humanas.

“A grande luta final” (1966, duco sobre madeira, 30 x 40 x 24 cm), uma mescla de pintura e instalação, representa uma luta de boxe e é bem característica da produção do artista. Lá está a figuração, a mescla de técnicas e o diálogo com a cultura de massas. Essa obra ilustra uma das fases mais conhecidas de Tozzi, onde a utopia é o tema marcante, faceta forte em uma geração de artistas para a qual todos os limites eram possíveis de serem ultrapassados.

Cláudio não usa a imagem como mediadora, em seu aspecto referencial, mas sim a sua imagicidade. Trata a imagem como um designer: isola, congela, agiganta. Isso pode ser observado em algumas de suas obras nas quais o futebol esteve presente: por exemplo, nas muitas dedicadas ao jogador Pelé (como “Pelé”, de 1970, liquitex sobre tela, 120 x 120 cm); e em “O Goleiro” (1973), na qual se vislumbra um arqueiro prestes a entrar em ação a partir de um chute de um atacante.

Tozzi também junta, repete, fragmenta, divide as imagens, um diálogo claro com as novas técnicas de vídeo. Isso pode ser visto em: “Futebol” (1970, liquitex sobre tela, 84 x 84 cm) e “A luta” (1970, liquitex sobre tela, 84 x 84 cm). Os

diálogos com a cultura de massas não ficam claros somente no enfoque, mas também no material e técnicas utilizadas.

Falemos de Glauco Rodrigues. Segundo [Pontual](#) (1969), sua obra pode ser definida como um “tropicalismo crítico”, questionador do contexto social e político nacional por meio de personagens identificáveis. Sua obra traz signos de uma realidade que se apresenta como brasileira: o samba, o futebol, o índio; dispostas com ironia, questionando os clichês associados à imagem do país e uma identidade forjada.

Interessa-nos a relação de Glauco com a linguagem figurativa no diálogo indireto com o mundo real e direto com o mundo das imagens. Assim, quando retrata o Brasil, o faz como um país imaginário. Seu conteúdo político é expresso com recursos da fantasia e do humor, supondo que a “verdadeira” história apresentada é produto de uma retórica nacionalista que não deve ser levada a sério.

Não surpreende, então, que o mito do futebol seja tema de uma de suas obras, “Pelé”, uma pintura que quase se confunde com um retrato 3x4. Este esporte também está representado em “No campo de futebol”, uma bela linoleogravura de 1952, ainda um pouco distante das características de sua produção na maturidade.

Já Roberto Magalhães é considerado por [Mendonça](#) (1987) como um artista excepcional por apresentar em suas obras a ironia e a reflexão sobre o poder, as leis do universo e a hierarquia das formas, através da inversão de regras e normas das representações da natureza. Autodidata, o pintor, desenhista, gravador, ilustrador, escultor, cenógrafo, músico e professor, inicia a carreira artística criando rótulos para garrafas, logotipos e peças publicitárias, ilustra capas de discos e de livros.

Nos anos 1960 participa de várias exposições, tornando-se aos vinte e cinco anos um dos principais integrantes do grupo de jovens pintores que tomaram parte na revolucionária exposição “Opinião 65”, no Museu de Arte Moderna/Rio de Janeiro. Em 1964 ganhou o Prêmio Aquisição I Jovem Gravura Nacional com “O Atleta” (Xilogravura, 30 x 30 cm. Acervo de Museu de Arte Contemporânea/USP). Nessa obra, vemos um ciclista e uma representação de atleta bastante diferentes das que estamos acostumados a encontrar. O artista parece brincar com os sentidos correntes da figura heróica.

Nos seus trabalhos mais recentes identificamos casas retorcidas, flores, bichos e pessoas que adquirem uma estranha aparência. Observamos a descrição de um cotidiano banal

no qual utiliza a variação da dimensão para destacar o fantástico: “Existe uma organização geométrica do espaço e a alteração das leis da visão com a segurança de quem sabe exatamente o que pretende causar” ([Mendonça](#), 1987).

Nesse sentido e com estética semelhante encontramos o esporte bastante representado em um período posterior. Por exemplo, o futebol em “O que é isso? Uma bola” (1982, pastel sobre cartão, 66 x 97 cm), onde se vislumbra uma cena de uma “pelada”; e em “Gol” (1997, óleo sobre tela, 100 x 100 cm), um flagrante bastante geométrico de um goleiro em um jogo no qual o Fluminense vence o Flamengo por 1 x 0.

O esportista foi de novo representado em “Mulheres atletas” (1982, óleo sobre tela, 73 x 100 cm), “Atleta gigantesco” (1987, óleo sobre tela, 100 x 73 cm), “Atleta em chama” (1991, óleo sobre tela, 60 x 81 cm), “Atleta” (2001, óleo sobre tela, 50 x 65 cm), entre outros. Em comum, as mesmas dimensões da obra de 1964: o fascínio pela figura do ídolo esportivo, representado, contudo, de forma bastante jocosa. O esporte está ainda presente em “O ciclista” (década de 1980, óleo sobre tela, 38 x 46 cm) e “Tenistas” (década de 1980, óleo sobre tela, 92 x 73 cm).

Já as obras de Rubens Gerchman apresentam uma narração que busca refletir sobre as conseqüências alienantes dos processos de comunicação de massa no mundo contemporâneo. Segundo [Coutinho](#) (1989), a produção do artista opera em dois eixos: a superação da imagem e a acentuação de jogos semânticos, que visam conexões críticas com o real através da síntese mental. Retrata o cotidiano da cidade e as manifestações populares, colocando em cena personagens urbanos, sem identidade imediata. Rostos indefinidos acumulando-se nos meios de transporte, nas ruas, na praia, nos estádios de futebol; comprimindo-se, anulando-se uns aos outros, inspirados pelos jogadores e astros de cinema e da música que lhe são lançados como “modelos” em uma sociedade de consumo.

A produção de Gerchman tem dimensão sociológica e política que fala das alegrias e das angústias do momento histórico. Por isso é considerado um dos mais perspicazes cronistas visuais de nossos tempos. Sem dúvida é uma das mais interessantes para os intuitos de nosso estudo.

Sua trajetória artística pode ser dividida em várias fases. Chamamos a atenção para os anos de 1960, conhecida como “fase negra”, na qual multidões negras cobriam todo (ou quase todo) o espaço da tela e/ou papel. Ligadas ao esporte, nessa fase podemos identificar “Os 99 heróis do

estádio” (1965, guache e nanquim, 50 x 65 cm, acervo de Museu de Arte Moderna/Rio de Janeiro) e “Futebol Flamengo campeão” (1965, acrílica sobre eucatex, 244 x 122 cm, coleção Bruno Musatti).

Suas obras voltadas para a realidade cotidiana são marcadas por uma narrativa acentuadamente crítica e denunciadora. Representou o esporte inserido no tecido social, utilizando-o para expressar a crítica a massificação do ser humano na dinâmica da sociedade capitalista contemporânea. Em obras como “Os superhomens” (1965, acrílico sobre tela, 110 x 160 cm) e “Futebol-linguagem” (1967, acrílica sobre tela, grama plástica, camiseta em silk screen, 200 x 200 cm, coleção do artista), utiliza emblemas e mensagens escritas para estabelecer o diálogo entre fatos e imagens, uma expressão crítica a ídolos construídos para/pela mídia de massa.

Sua postura de forma alguma significa desprezo pela figura do ídolo: ao contrário, ele é elevado à condição de herói popular. É grande a lista de jogadores representados em suas obras, entre as quais destacamos o recente “A estética do futebol – Zico” (1997, acrílica sobre tela, 150 x 150 cm).

À guisa de conclusão

É compreensível que o esporte seja presença constante em obras inglesas, francesas e norte-americanas do século XIX, produzidas que foram em países que estavam na vanguarda do processo de mudanças, inclusive na arte. Também é inteligível que a prática esteja pouco representada na produção artística brasileira do *fin de siècle*. O Brasil passava por um conjunto similar de transformações, mas se encontrava em posição periférica, tinha que lidar com um grande conjunto de particularidades e só mais tardiamente sintonizar-se-ia mais profundamente com o que ocorria no cenário internacional. Se nesse país, na virada de séculos, o esporte já dava claros sinais de organização e popularidade, o campo artístico, em grande medida, ainda era refratário a certas inovações, inclusive na recusa do abandono dos chamados “temas nobres”, entre os quais não se encontrava o esporte.

Assim, também não surpreende que o esporte tenha começado a surgir mais comumente no âmbito do futurismo paulista. [Melo](#) (2009) demonstra que em outros países a presença da prática esportiva em obras de arte tem relação com a construção do ideário e imaginário da modernidade, já que compartilhavam de semelhante estrutura de sentimentos: uma nova dinâmica de tempos sociais, influência do modelo

de produção fabril; a valorização da vida pública e das novas atividades de diversão nas cada vez maiores cidades; uma nova configuração da idéia de espetáculo, articulada com estratégias de indução do consumo. Quando a idéia do “moderno” torna-se explicitamente reivindicada pela arte brasileira das décadas de 1930-1940, aproxima-se da prática esportiva.

Da mesma forma, a sua representação nos anos 1960-1970 tem relação com a maior conformação de uma cultura de massas e da sociedade do espetáculo, da qual o esporte fez parte progressivamente enquanto um produto. Nesse cenário, para a prática foram dirigidos olhares em certo sentido contraditórios: ora era motivo de crítica e jocosidade, ora era encarado como forma de manifestação ativa da população.

É importante perceber que o significado e a intenção das representações do esporte nas obras não estão presentes somente por sua transcrição conceitual ou representação pictórica, mas também por meio da apropriação de seus fragmentos (as vivências cotidianas) e seu posicionamento político. A prática representada está enlaçada nas teias e redes sociais, expressando inclusive a descoberta do “maravilhoso” no cotidiano banal. É inspiração e/ou parte de expressão da natureza urbana com seus cultos diários e mitos, o que nos permite levantar questões sobre o seu papel na construção das subjetividades da sociedade contemporânea.

As citações do esporte, nesse sentido, explicitam a força de um fenômeno que movimentava a massa. Ao interpretar as manifestações cotidianas da prática social, os artistas demonstraram sua utilização para a construção de uma identidade em um momento histórico específico, na articulação com a força da indústria cultural.

Referências

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRITO, M.S. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BURKE, P. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.

CAMPOFIORITO, Q. **A proteção do Imperador e os pintores do segundo reinado- 1850-1890**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983a.

CAMPOFIORITO, Q. **A República e a decadência da disciplina neoclássica – 1890-**

1918. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983b.

CARVALHO, N.O.R. **Jockey Club Brasileiro - 130 anos. Rio de Janeiro: um século e meio de turfe.** Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora, 1998.

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

COLI, J. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Editora Senac/São Paulo, 2005.

COUTINHO, W. **Na era do conceito e a antropologia do desejo.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

FABRIS, A. **O futurismo paulista.** São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994.

FRASCINA, F. A política da representação. In: FRASCINA, F. e colaboradores (org.). **Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p.77-169.

GONZÁLEZ, T.A. **Introducción del deporte em Espana.** Su repercusión en el arte. Madrid: Edilupa, 2003.

GUASTINI, M. **A hora futurista que passou.** São Paulo: Boitempo editorial, 2006.

HUITOREL, J-M. **La beaute du geste.** Paris: Editions du Regard, 2005.

JEU, B. **Analyse du sport.** Paris: PUF, 1992.

MELO, V.A. **Cidade Sportiva: primórdios do esporte no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2001.

MELO, V.A. **Cinema e esporte: diálogos.** Rio de Janeiro: Aeroplano/Faperj, 2006.

MELO, V.A. **Dicionário histórico do esporte no Brasil – do século XIX ao início do século XX.** Campinas: Autores Associados, 2007.

MELO, V.A. Esporte, Futurismo e modernidade. **História,** São Paulo, v.26, n.2, p.201-225, 2007.

MELO, V.A. **Esporte, lazer e artes plásticas: diálogos.** Rio de Janeiro: Apicuri/Faperj, 2009.

MENDONÇA, C.X. **Roberto Magalhães.** São Paulo: Montesanti Galleria, 1987.

MICELI, S. **Imagens negociadas.** São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MICELI, S. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.9-18.

MORAIS, F. **Anos 60: a volta à figura: marcos históricos.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

PEREIRA, S.G. Arte no Brasil no século XIX e início do século XX. In: RIBEIRO, M.A., PEREIRA, S.G., LUZ, A.A.. **História da arte no Brasil: textos de síntese.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

PESAVENTO, S.J. Indagações sobre a História Cultural. **Artcultura,** Uberlândia, v.3, n.3, p.9-15, dez./2001.

PONTUAL, R. **Dicionário das artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RESTANY, P. **Os novos realistas.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEVCENKO, N. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, v.6, n.11, p.78-88, 1993.

TOZZI, C. **Geometrias do tempo.** São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1998.

Esse artigo foi apresentado em Sessão Temática no VI Congresso Internacional de Educação Física e Motricidade Humana e *XII Simpósio Paulista de Educação Física, realizado pelo Departamento de Educação Física do IB/UNESP Rio Claro, SP de 30/4 a 03/5 de 2009.*

Endereço:

Andrade de Melo
Praia de Botafogo, 472/810 – Botafogo
Rio de Janeiro RJ Brasil
22.250-040
Telefone: (21) 2562.6808
e-mail: victor.a.melo@uol.com.br

Recebido em: 26 de julho de 2009.

Aceito em: 15 de dezembro de 2009.



Motriz. Revista de Educação Física. UNESP, Rio Claro, SP, Brasil - eISSN: 1980-6574 - está licenciada sob [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)