

## ***Lazer, Esporte e Cultura Urbana na Transição dos Séculos XIX E XX: Conexões entre Paris e Rio de Janeiro***

*Victor Andrade de Melo\**

*Fabio de Faria Peres \*\**

### **RESUMO**

Este estudo tem por objetivo apresentar considerações sobre o papel do “lazer” e do “esporte” na construção da idéia e do imaginário de modernidade na transição dos séculos XIX e XX, destacando sua presença no âmbito da nova configuração das cidades, traçando paralelos entre Paris e Rio de Janeiro. **Palavras-Chaves:** Esporte, Lazer, Cidade, Modernidade

### **RESUMEN**

*Este estudio tiene el objetivo de presentar consideraciones sobre el papel del “ocio” y del “deporte” en la construcción de la idea y del imaginario de modernidad en la transición de los siglos XIX y XX, entendiendo su presencia en el contexto de la nueva configuración de las ciudades, haciendo comparaciones entre París y Río de Janeiro. **Palabras-claves:** Deporte, Ocio, Ciudad, Modernidad*

### **ABSTRACT**

*This study has for objective to discuss the presence of “leisure” and “sport” in the construction of the idea and the imaginary of modernity in the transition of 19th and 20th centuries, specifically its presence in the scope of the new configuration of the cities, making relation between Paris and Rio de Janeiro. **Key-words:** Sport, Leisure, City, Modernity*

## **INTRODUÇÃO**

Este estudo tem como ponto de partida a necessidade de melhor compreensão, de forma articulada, de três dimensões históricas: a) a construção da idéia e do imaginário de modernidade na transição dos séculos XIX e XX; b) a (nova) formação das cidades naquele contexto; c) a presença dos fenômenos sociais “lazer” e “esporte” nesses âmbitos. Nosso objetivo é apresentar algumas considerações sobre a presença do lazer e do esporte na configuração da modernidade urbana de Paris do século XIX, traçando paralelos com a cidade do Rio de Janeiro.

Por que conceder especial atenção a Paris e ao Rio de Janeiro? Notadamente porque foram cidades que passaram de forma marcada por um processo de modernização típico da metade final do século XIX. Capitais de grande influência e representação simbólica, tanto internacionalmente quanto em seus países, viveram profundamente a transição e as tensões desencadeadas pela construção da idéia de modernidade. Vale a pena ainda destacar que houve muitas similaridades e conexões diretas entre os processos vivenciados por ambas.

## **A CIDADE MODERNA, A CULTURA URBANA E O LAZER**

T.J.Clark (2004) demonstra como literatos e pintores (como Victor Hugo, Van Gogh, Monet e Manet, entre outros) de alguma forma anteciparam, reforçaram e/ou expressaram as contradições do processo de construção da modernidade parisiense, notadamente sob o impacto das intensas mudanças urbanas implementadas pelo barão Haussman (prefeito entre os anos de 1853 e 1870), no âmbito do governo de Napoleão III (que se tornou imperador em 1852).

Esse intenso processo de intervenções urbanas, comumente chamado de “Haussmanização”,

é de grande interesse para nós, pois algo muito similar aconteceu no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, no âmbito do governo Rodrigues Alves, conduzido pelo prefeito plenipotenciário Francisco Pereira Passos.

Vale lembrar que o termo “Hauszmanização” encerra em si uma certa brutalidade no encaminhar das mudanças desejadas, bem como estava, mesmo que de maneira complexa e não-linear, relacionado aos interesses do capital industrial, tanto no sentido de que a estruturação da cidade deveria facilitar o trâmite de mercadorias e a atuação das instituições financeiras, quanto no sentido de que deveria ser evitada qualquer forma de organização e contestação. Devemos considerar ainda que as intervenções também eram de natureza simbólica, isso é, de construção de novos valores e representações adequadas ao relativamente novo modelo econômico.

O que Napoleão III desejava, depois das turbulências de 1848, era a articulação entre o controle da população e o estímulo a produção espetacular, de forma a submeter as diferenças de classe, estimulando o individualismo de natureza eclética; uma articulação entre política e estética muito clara.

Certamente esse conjunto de intervenções multifacetadas pelas quais passaram as cidades, deu origem a novas experiências e desde já queremos argumentar que o lazer não só foi uma delas, como talvez a mais típica desse processo. Cafés, parques, estádios, teatros, possibilidades de acesso ao subúrbio, imersos em uma crescente estrutura comercial, mudam sensivelmente os parâmetros de vida. Vejamos como um dos irmãos Goncourt, habitantes da capital parisiense, expressa, em um trecho de seu diário, como estava sentindo as rápidas e intensas mudanças da ocasião:

Vou à noite ao Eldorado, um grande café-concerto no Boulevard de Strasbourg, um salão com colunas e decoração e pinturas luxuosas (...). Nossa Paris, a Paris onde nascemos, a Paris dos costumes de 1830 e 1848, está desaparecendo. Esse desaparecimento não é material, mas moral. A vida social atravessa uma grande evolução, que está apenas no começo. Vejo mulheres, crianças, casais e famílias nesse café. O mundo interior está desaparecendo. A vida volta a tornar-se pública. O clube para os que estão por cima, o café para os que estão por baixo, é a isso que chegaram a sociedade e o povo. Tudo isso faz com que eu sinta, neste país que me é tão caro, como um viajante (apud. Clark, 2004, p.72).

Nesse pequeno trecho, Goncourt expressa claramente o seu mal-estar perante a modernidade, a dificuldade de o cidadão se posicionar perante uma realidade onde rapidamente se modificavam os padrões de “intimidade”, onde o antigo estilo de vida familiar se dissolvia em uma cidade que se tornava cada vez mais uma metrópole. O ambiente urbano torna-se uma arena de grande circulação de mercadorias e locus privilegiado de vivências sociais.

Ao mesmo tempo em que se observa uma exaltação do espaço público, paradoxalmente, se assistiam iniciativas de controle do espaço público, já que havia o temor de que essa nova dinâmica pudesse potencializar as possibilidades de organização das camadas populares. Essa era uma dimensão fundamental para a execução dos princípios do capitalismo recém-estruturado e sua necessidade de interferir nos códigos culturais.

Nesse contexto, as atividades de lazer ganham um papel estratégico preponderante e se apresentam como marcas de um novo *modus vivendis*, fenômeno bem típico da cidade moderna que está se estruturando, se articulando com todas as dimensões que estavam sendo construídas. São impregnadas pela

idéia de luxo, pelas marcas de classe, pela influência da tecnologia, pela espetacularização do corpo, pela valorização da imagem, pela perplexidade perante a velocidade e a fugacidade.

Lembremos que estamos nos referindo ao nascimento, ainda que impreciso já que se trata de um processo de transição, daquilo que Guy Debord (1997), já na década de 1960, vai chamar de “sociedade do espetáculo”, segundo Clark (2004) um conceito que contempla o avanço do capitalismo no que se refere ao consumismo, a valorização do lazer e das diversões “oficiais” em geral, o crescimento do poder dos meios de comunicação e da influência da publicidade.

Com isso, afirmamos que uma das dimensões fundamentais passa a ser a idéia de que as cidades são uma imagem, algo para ser “olhado” segundo os parâmetros de determinados interesses de classe. Vejamos que há uma articulação entre a cidade como uma “figura” e a cidade como “um grande produto”; a articulação entre “imagem” e “negócio” é fundamental na consolidação da sociedade capitalista, e aqui voltamos ao conceito de “espetáculo” como central. A modernidade é espetacular desde a origem.

As atividades públicas de lazer ganham papel fundamental na construção dessa nova forma de organização urbana, como expressão do que se propõe; mensageiras, ora mais ora menos literal, da mensagem de um suposto “novo mundo”. Articuladas complexamente nesse contexto sócio-econômico, enquanto uma cidade estava sendo “morta” para que outra renascesse, preparava-se o terreno para a “sociedade do consumo”, onde o lazer e a diversão ganhariam ainda mais importância.

No Rio de Janeiro, processo similar de busca do espaço público como locus de vivência

social e de valorização das atividades de lazer começara a ocorrer desde meados do século XIX. Todavia somente mais claramente se configuraria na transição dos séculos XIX e XX, obviamente com peculiaridades nacionais, já que: a) o nosso processo de industrialização demoraria alguns anos mais para efetivamente se configurar de forma definitiva (décadas de 1930 e 1940); b) a nossa formação cultural tem como marca a hibridez, devendo ser entendida a partir das idéias de ecletismo e sincretismo; c) o conceito de família, fruto da influência portuguesa, sempre permaneceu muito presente, impregnando de forte moralismo as novas maneiras de diversão; no Rio de Janeiro, a família inteira se deslocou para o espaço público e seus laços demorariam mais tempo para serem mais fragilizados.

Na verdade, mesmo em Paris o processo não foi tão linear, como bem lembra Clark:

a verdade é que os propósitos de Haussmann eram muitos e contraditórios, e que o espetáculo chegou, poderíamos dizer, ao revés das transformações do império, de modo incompleto (o espetáculo nunca é uma imagem estabelecida segura e definitivamente; é sempre uma representação do mundo que compete com outras e encontra resistência de formas diferentes, às vezes tenazes, de prática social) (2004, p.76).

Isto é, por mais que se tentasse controlar os espaços públicos e gerar “diversões adequadas” aos intuítos da reforma em vigor (garantindo uma determinada “imagem”), esse projeto não era de todo coerente, homogêneo, unidimensional, monolítico; nem seguido exatamente pelo grande cômputo da população. Observava-se um processo de tensão de adequação e resistência que vai prosseguir por toda a modernidade.

Não houve a possibilidade de ordenar completamente as vivências públicas, o que possibilitava a convivência de diversos tipos de atividades, inclusive algumas consideradas “bárbaras”. Isso está bem expresso na própria representação dos momentos de lazer presentes nas obras de artistas daquele período. Se nos quadros dos franceses Claude Monet (ligado ao impressionismo) e Raoul Dufy (fauvista) e do norte-americano Thomas Eakins (realismo), vemos o “esporte moderno” sendo constantemente retratado (as corridas de cavalos e as regatas), nos quadros do também norte-americano George Bellows (ligado à “Ashcan School”) e do espanhol Domingo Fallola, vemos presentes o boxe, a luta livre e as touradas.

No Rio de Janeiro algo semelhante pode ser observável. Se o remo ganhava espaço, apresentado como prática adequada a um país que se pretendia moderno, atividades “bárbaras”, como as brigas de galo e a capoeira, mantinham sua popularidade por entre os habitantes das camadas menos privilegiadas economicamente (Melo, 2001). Pereira Passos tentou a todo custo implementar os cursos como forma “correta” de brincar o carnaval, mas suas ações não foram eficazes para exterminar os “Zé Pereira”, Jongos e Lundus. Os bailes do Teatro Municipal não substituíram os sambas de roda. Ao contrário, o que observamos foi a geração de espaços públicos de encontros que acabaram originando novas manifestações, como o “choro” e o samba carioca, em suas múltiplas formas de organização, inclusive as Escolas de Samba.

Na verdade, é desses encontros e tensões que se gera o mito essencial da cidade moderna, algo que não pode ser encarado de forma linear como somente verdadeiro ou falso:

A metrópole se transformou em um campo livre de signos e objetos expostos, uma massa negociável de imagens, uma área na qual as velhas delimitações ruíram para sempre. O moderno, para repetir o mito, é o marginal; é ambigüidade, é mistura de classes e de classificações. É anomia e improvisação, é o reino da ilusão generalizada. Nenhuma dessas assertivas me parece (...) simples ou obviamente falsas (Clark, 2004, p.91).

De qualquer forma, não é equivocado afirmar que a antiga cidade e os antigos modos de representação política deixaram de existir em sua plenitude. Surge crescentemente uma cidade que se estabelece na tensão a serviço do capital, o que interfere de sobremaneira na sua cotidianidade:

Nos bairros residenciais e nos subúrbios industriais a vida cotidiana é cercada como nunca por instruções e avisos; a textura da intimidade e do tempo livre raramente foi tão ordenada, hierarquizada e classificada. Faz parte desse arranjo, dessa fixação, o desaparecimento da cidade de vista, precisamente por ter sido o lugar de infixidez - de ausência de controle - na ordem social anterior: era um horizonte de ação e entendimento coletivos possíveis, e todos esses horizontes devem se tornar invisíveis nas sociedades organizadas sob a égide da mercadoria (Clark, 2004, p.93).

### **CENTRO, PERIFERIA E LAZER**

Nesse processo de organização da cidade moderna, percebe-se também como foram claramente construídos sentidos para as noções de “centro” e de “periferia”. A idéia inicial sugerida era de que a periferia (o espaço “sub-urbano”) deveria ser uma forma de reserva do centro. Na prática, contudo, verifica-se que se organizara com condições opostas: ao mesmo tempo em que se estabelecia como refúgio de lazer, lá também se

depositava o despejo dos dejetos do centro (o “uso sujo”) e cada vez mais se localizava a população que não podia (e mesmo que não “deveria”) habitar o centro. Este é o início de um processo de desgaste do tecido urbano, claramente perceptível nos dias de hoje. Fazendo uso das palavras de Clark:

eram áreas nas quais o oposto do urbano estava sendo construído, um modo de viver e de trabalhar que com o tempo iria dominar o mundo do capitalismo tardio, provendo as formas apropriadas de sociabilidade para a nova era. Onde a indústria e o lazer estavam por acaso estabelecidos lado a lado, numa paisagem que assumia a forma permitida pela justaposição entre produção e diversão (fábrica e regatas) (2004, p.210).

Essa ocorrência histórica é constantemente identificada nas obras dos artistas modernos. Em muitos quadros, em meio às atividades de lazer retratadas, percebemos as chaminés das indústrias, sempre expelindo densa fumaça. Aliás, se desejarmos ser rigorosos do ponto de vista histórico, é na obra de Cobert que pioneiramente encontramos um nova representação de campo, menos bucólica e idealizada, já constituído no diálogo com o urbano.

Os subúrbios, com o decorrer do tempo, não eram nem mais cidade, nem mais campo, tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro. O “uso sujo” aliado à utilização descontrolada para o lazer acabou por degradar paulatinamente estes espaços. Podemos lembrar rapidamente, no caso do Rio de Janeiro, das praias da Ilha do Governador e da Baía da Guanabara (onde no passado se instalaram fábricas e casas de veraneio) e recentemente das praias da Baía de Sepetiba (onde foram instalados um Porto e indústrias de materiais pesados). Antes consideradas verdadeiros “paraísos”, hoje não mais apresentam condições de balneabilidade e se encontram bastante abandonadas.

Há também nesse processo um interesse político que não pode ser negligenciado: a periferia desgastada “enquadra” o centro, simbolicamente marcando quem tem o poder na sociedade. Numa cidade como o Rio de Janeiro isso é mais confuso, já que a ocupação dos morros (tantas vezes combatida por remoções) traz de alguma forma a periferia para o centro, criando ao mesmo tempo problemas sérios, bem como também perspectivas interessantes de encontros culturais. Ainda assim, não é menos verdadeira a afirmação de que o maior conjunto de oportunidades de cidadania (entendida em seu sentido mais amplo) se disponibiliza para aqueles que habitam as áreas mais nobres .

Essa divisão é inclusive apreendida pelo “espetáculo” que permeava a construção de modernidade:

Um dos “espetáculos” da modernidade era o populacho à margem da sociedade, um populacho que compunha o tema moderno. Ele era necessário para a criação de “obras-primas” modernas, mas também o eram “todos os venenos”, como o pigmento de chumbo, que o proletariado urbano produzia sob novas e opressivas condições de trabalhos nas fábricas e oficinas (Blake, Frascina, 1998, p.55).

Na verdade, há também uma discussão fundamental para entender o lazer e sua relação com a classe social e com as condições de urbanidade. A modernidade trouxe um novo elemento para a cena urbana: o pequeno-burguês, trabalhador intermediário entre o grande capital e o proletariado, o pequeno empresário, os profissionais liberais. Esse elemento de ligação tinha em geral algumas possibilidades de vivência social comuns à classe economicamente privilegiada, sem contudo possuir todas as condições de acesso, todos os elementos de status e distinção e mesmo o seu grau de “educação”.

Sob a ótica das classes altas, constantemente era observada a “falta de educação para o tempo livre” desse novo grupo que se consolidava. Era encarado como ingênuo, despreparado, apreciador de “prazeres baixos” e “mundanos”, deslumbrado e facilmente manipulável; encarados com um misto de lástima, asco, mas também preocupação.

Curiosamente, essa falta de domínio de todos os códigos da elite foi fundamental para o gestar de formas híbridas de entretenimento: logo esse público com características específicas, mesmo que bem pouco precisas, passou a ser perseguido pela nascente “indústria do lazer”, pela sociedade do espetáculo que começava a se constituir, onde o esporte e as atividades corporais (como a dança e mesmo o cinema) ganhariam espaço primordial. Afinal, desde então, as atividades de lazer passaram a ser encaradas como maneira de quebrar a monotonia do mundo do trabalho desse grupo social que executava as tarefas mais enfadonhas e possuía algum poder de compra e consumo.

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

A condição de classe média, e sua suposta “falta de educação”, podem ser identificadas nas vestimentas e posturas do casal retratado. O uso comercial do lazer é claro, bem como o estabelecimento de um novo mercado de diversões, onde os passeios de barco se

inserir como novidade. Não surpreende que esta temática tenha sido retratada também por muitos outros artistas, como Monet, Renouard, Renoir e Berthe Morisot.

Com sentido bastante aproximado, no Rio de Janeiro da transição dos séculos XIX/XX, podemos observar o desenvolvimento e melhor estruturação de um mercado de diversões, que incluía espetáculos musicais e teatrais, os primeiros momentos de nosso cinema e o crescimento das práticas esportivas, onde se destaca o remo. Ele é fundamentalmente um esporte conduzido e apreciado pelas camadas médias em formação (profissionais liberais, gente do comércio e primeiros industriais). Sua identidade se constrói em oposição ao turfe, muito relacionado à aristocracia de origem rural.

O remo é o esporte que vai estar de acordo com as novas características urbanas em delineamento, estando sua prática sempre eivada de uma forte base moral que marcava a modernidade. O primeiro esporte brasileiro efetivamente da cidade é o remo, algo típico da cultura moderna. Não surpreende que Pereira Passos tenha incentivado tanto os clubes de remo, para ele uma forma de celebrar simbolicamente as mudanças que tentava implementar no espaço urbano e na mentalidade nacional (Melo, 2001).

Lembremos que com a construção do Pavilhão de Regatas (1904), primeira instalação específica para o remo, mais do que um local para que as camadas médias assistissem as competições, observamos a criação de um verdadeiro complexo de entretenimento, com restaurantes, bandas de músicas, funcionamento noturno e passeios de barco. Tudo isso localizado no ainda periférico, embora já de fácil alcance, bairro de Botafogo (Melo, 2001).

Vale a pena falar um pouco mais sobre o espaço que o esporte ocupou nessa nascente “indústria do lazer e do entretenimento”. Melo (2004) trabalhou com a tese de que esporte, cinema e dança são as manifestações primordiais da indústria cultural, por estarem plenamente adequadas aos sentidos da modernidade (o desafio, o movimento, a exposição corporal, a velocidade, a busca do prazer e da excitação, a influência do desenvolvimento científico, a idéia de multidão) e por serem adequadas ao gosto dessas camadas médias urbanas, formadas hibridamente nos espaços de inter-relações com as camadas populares.

Daí sua imensa relação: esporte e dança não só foram temas constantes nas películas (onde destacamos um gênero cinematográfico muito popular, os musicais, e importantes filmes esportivos da história do cinema, desde os pioneiros de boxe, passando por Kuhle Wampe, com roteiro de Bertold Brecht, e por Olympia, de Leni Riefenstahl, chegando a muitos que foram agraciados com o Oscar, como Rocky, Carruagens de Fogo e recentemente Menina de Ouro, de Clint Eastwood), como também mesmo influenciaram a forma de filmar e foram responsáveis por desencadear mudanças na linguagem cinematográfica (isto é, estamos argumentando que houve um diálogo intersemiótico).

Assim, não por acaso, inicialmente essas manifestações não foram aceitas no restrito mundo da arte (e o esporte não o é até os dias de hoje). Muito ligadas ao novo grupo em ascensão e às camadas populares, eram situadas em um mundo à parte do aristocrático campo artístico, que ainda não recebera as múltiplas provocações dos artistas modernos, proposições de rompimento de suas rígidas e acadêmicas fronteiras, algo que somente iria se delinear mais claramente no decorrer do século XX.

Tanto assim que as três manifestações foram motivo de preocupação e tentativas de controle. Em várias partes do mundo, determinados esportes foram proibidos por serem considerados inadequados para uma sociedade que se modernizava (notadamente as apreciadas lutas de animais). Algumas danças eram desaconselhadas por estimularem a sexualidade ou por lembrarem aquelas típicas dos locais “populares” (falamos aqui das preocupações com o carnaval e com os cabarets e prostíbulos, onde a dança sempre ocupou espaço de importância). Assim como muitos cinemas foram fechados ou filmes eram censurados em função de seus temas inadequados à “moral e bons costumes”.

Estamos, na verdade, argumentando que nos momentos de lazer identificamos não só uma luta “entre as classes sociais”, mas “intra-classe”, uma busca de definição de qual deveria ser a identidade burguesa:

havia uma batalha sendo travada naquelas décadas pelo direito à identidade burguesa. Seu palco era em grande parte as formas que a nova metrópole levava à perfeição: as praças, as ruas e os espetáculos. As multidões à beira-rio nas tardes de domingo - todos andando para lá e para cá com roupas idênticas, todos ansiosos por serem vistos - estavam engajadas numa redefinição grandiosa do que passava por classe média (Clark, 2004, p.220).

Havia nos fins de semana uma verdadeira “invasão” das periferias pela pequena-burguesia à busca de entretenimento. E de diversas formas as camadas populares que lá habitavam eram utilizadas para trabalhar nas estratégias que eram preparadas para receber essa “invasão do centro”, nas estruturas organizadas para facilitar tal “visita”, que iam desde o desenvolvimento de um sistema de transporte adequado (onde o trem ocupa espaço importante), passando pela venda de produtos diversos (alimentos,

bebidas, presentes), até a criação de hospedarias para os que desejassem permanecer durante todo o tempo . Os encontros desses extratos diferenciados era evitado de tensão e deve ser entendido de forma mais complexa, não linear e mecanicamente a partir da idéia de dominador-dominado.

### **À GUIA DE CONCLUSÃO**

Essa presença do centro na periferia está constantemente explicitada nos quadros de Manet, Renouard, Renoir, Seurat, Dufy, Eakins. As regatas estiveram entre os divertimentos mais representados. Os impressionistas e os artistas da modernidade, tradutores de um novo mundo em construção, não deixariam passar despercebidamente esse novo espaço de vivência social, ainda que demonstrassem sempre uma certa ambigüidade em seu olhar.

Eles até pretendiam manter certa distância desse novo mundo de entretenimentos, mas ficavam fascinados por sua força e por seu aspecto visual, os convertendo em objetos de grande importância e constante presença em suas obras. Por trás dessa postura, estavam os deslocamentos da idéia de vanguarda e as propostas de “arte pela arte” que existiam com alguma força depois das revoluções de 1830 e 1848. Contudo, a despeito dessas propostas, os artistas não conseguiram ficar inertes a modernidade, a tematizando criticamente.

Por certo devemos também ter em conta os diferentes posicionamento e relacionamentos dos artistas com a modernidade, algo que ia desde um grande distanciamento crítico, caso de Monet, até um ponto de vista claro de contraposição, como em Pissarro, passando por um grande número de matizes.

De qualquer forma, os “novos temas” emergiram com força em suas obras (Blake, Frascina, 1998). A pintura histórica, por exemplo,

muda de padrão. Os temas do cotidiano passam a ganhar o status suficiente para serem representadas com grandiosidade, não mais somente em pequenos quadros, menos valorizados. Os personagens já não são claramente delineados ou mesmo são pintados de costas; rompe-se paulatinamente com a idéia de que a cor simplesmente preenche um desenho bem feito; a captação da luminosidade passa a ser uma obsessão para alguns pintores.

Há que se considerar que o impressionismo, um termo pouco preciso, reconhecemos, é um movimento de transição, é mesmo ambíguo em si. Os artistas vinculados rompem e polemizam com muitas das dimensões propostas pela arte acadêmica, mas ainda não o fazem por completo. Se criam seus salões próprios e questionam os parâmetros da arte, alguns artistas também apresentavam suas obras nos eventos oficiais (e muita vezes eram por esses acolhidos, afinal a flexibilidade do capitalismo permite a apreensão de qualquer “novidade”, também a transformando em produto de consumo). Se a forma se distorce, a figura ainda está contemplada e presente. Se novas temáticas se incorporam às obras, ainda persiste um certo distanciamento.

Suas pinceladas rápidas, mas do que reflexões formais, também expressavam as próprias condições de compreensão de uma modernidade que não se esboçava de maneira muito clara:

Em vez de figuras humanas cuidadosamente modeladas e situadas convincentemente numa paisagem, deparamos figuras trabalhadas com as mesmas pinceladas quebradas empregadas para retratar seu ambiente (...) O moderno, nesse contexto, não significa apenas “do” presente, mas representa uma atitude específica para com o presente (Fer, 1998, p.8).

Essas ambigüidades ficam claras nas suas paisagens e na sua idéia de natureza: uma visão de campo (algo bastante tradicional) invadido pelo lazer e pela indústria. Também estão presentes em sua representação de nú e de corpo, cujo um dos maiores exemplos é o polêmico (na ocasião) quadro “Olympia”, de Manet.

Creio que tais posicionamentos eram mais expressões de perplexidade do que de uma denúncia política propriamente dita. O mal-estar da modernidade a todos atingia, e os artistas plásticos a expressariam em sua produção.

E se o lazer e o esporte pela primeira vez apareciam com tanta força nas obras daquele momento é porque talvez, uma hipótese que merece ser melhor discutida em outro artigo, ainda que neste estudo alguns apontamentos já tenham sido traçados, sejam “invenções típicas da modernidade”. Mais do que pensar no fenômeno social “lazer” como algo que foi “apreendido” pelo mercado, podemos que pensar que é em si uma criação dessa indústria que a partir da idéia de espetáculo se mostrava fundamental para consolidar a idéia de modernidade e os interesses da sociedade capitalista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLAKE, Nigel, FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis e colaboradores. Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- CLARK, T.J. A pintura da vida moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DEBORD, Guy. Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- MELO, Victor Andrade de. Cidade Sportiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- MELO, Victor Andrade de. Esporte, imagem, cinema: diálogos. Relatório de pesquisa/pós-doutorado em Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea, 2004. Disponível em: <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/cinema>

\* O Prof. Dr. **Victor Andrade de Melo** é da Universidade Federal do Rio de Janeiro

\*\* O Prof. Ms. **Fabio de Faria Peres** é da Fundação Oswaldo Cruz