

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

DIANA MENDES MACHADO DA SILVA

Futebol e Cultura Visual: a construção da figura do craque. Marcos
Carneiro de Mendonça e Leônidas da Silva (1910–1942)

São Paulo

2019

Versão corrigida

DIANA MENDES MACHADO DA SILVA

□

**Futebol e Cultura Visual: a construção da figura do craque. Marcos
Carneiro de Mendonça e Leônidas da Silva (1910–1942)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cardoso

São Paulo

2019

Versão corrigida

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço
de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586f Silva, Diana
Futebol e Cultura Visual: a construção da figura do craque. Marcos Carneiro de Mendonça e Leônidas da Silva (1910–1942) / Diana Silva ; orientador Mauricio Cardoso. - São Paulo, 2019.
254 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Futebol. 2. Fotografia. 3. Fotojornalismo. 4. Cultura popular. 5. Imprensa. I. Cardoso, Mauricio, orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Diana Mendes Machado da Silva

Data da defesa: 11/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maurício Cardoso

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/01/2020.

(Assinatura do (a) orientador (a))

SILVA, Diana Mendes Machado da. **Futebol e Cultura Visual:** a construção da figura do craque. Marcos Carneiro de Mendonça e Leônidas da Silva (1910–1942). Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Para a Moana e
para o Zé

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e ao Departamento de História da Universidade de São Paulo pela oportunidade de formação.

Aos professores que ajudaram a tornar este trabalho possível. Neles encontrei apoio institucional, enriquecimento acadêmico e, muitas vezes, amizade. Por essa razão, agradeço aos Prof. Dr. Marcos Napolitano, Profa. Dra. Estella Vilaradaga, Prof. Dr. Flavio de Campos, Prof. Dr. José Paulo Florenzano, Prof. Dr. Victor de Andrade Melo, Profa. Dra. Zilda Iokoi, Profa. Dra. Solange Ferraz, Profa. Dra. Vania Carvalho, Prof. Dr. Mauricio Murad, Profa. Dra. Monica Schpun, Prof. Dr. André Gunthert e Prof. Dr. Antoine Lilti. Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Mauricio Cardoso pelo acolhimento e pela confiança.

À Profa. Dra. Monica Schpun, por me receber junto ao Centro de Pesquisas sobre Brasil Contemporâneo, na École de Hautes Études en Sciences Sociales, durante o ano letivo 2017–2018.

À Fundação Biblioteca Nacional, pela concessão da bolsa de Apoio à Pesquisa durante o ano de 2017.

Ao Centro de Referência do Futebol Brasileiro do Museu do Futebol na figura de Ademir Tanaka. Ao Centro de Documentação do Museu da FIFA, nas figuras de Dominik Petermann e Michael Schmalholz. Ao Centro de Memória do Club de Regatas Vasco da Gama, na figura de Walmer Peres. Ao Centro de Memória do São Paulo Futebol Clube pelas informações e material enviados.

Ao Senhores Domingos D'Angelo, João Farah, Valter Botelho, José Luís da Conceição, Luiz Ernesto Kawall e Luiz Carlos Barreto, pelas entrevistas concedidas.

À Sra. Albertina Pereira dos Santos, Priscilla Bueno, Patrícia Mendonça e Eliana de Moura e Castro, responsáveis pela memória de Leônidas da Silva e de Marcos Carneiro de Mendonça, que muito me auxiliaram durante toda a pesquisa.

Às amigas e aos amigos, minha família estendida, agradeço a parceria. Em especial a André Machado, Fernanda Sposito, Jorge Francisco e aos amigos das noites “ricoeurianas”, Virginia Bessa, Dirceu Franco, Laura e Bruno Cavalcanti, Maria Cecília Cortez, Carlota Boto, Thiago Corbusier, Marcia Grosbaum, Elizabeth Braga, Ana Karicia Dourado, Luis Felipe Silverio, Helena Freire, Julio Gonçalves e Cristiane Chechia.

Agradeço o apoio de meus pais, Brás e Helena, de meus irmãos, Carolina e Sandro e do meu sobrinho, Cauê.

À Moana e ao Zé, agradeço a paciência, o carinho e a dedicação que me ofereceram nesse período.

“Fabricar uma imagem não é ilustrar uma ideia ou captar uma realidade, mas antes agir sobre a realidade e construir uma ideia.”
Georges Didi-Huberman

“A história do esporte frequentemente deixa de reconhecer que as representações visuais do esporte são imagens construídas que se valem e operam dentro de convenções e modos mais amplos de representação visual. Além disso, assim como historiadores do esporte às vezes não conseguem se envolver com alguns dos princípios básicos da cultura visual, historiadores da arte têm sido muitas vezes relutantes em ver a representação do esporte, ela própria, como algo que possui mais do que um interesse marginal.”
Alex Lesse

RESUMO

SILVA, Diana Mendes Machado da. **Futebol e Cultura Visual:** a construção da figura do craque. Marcos Carneiro de Mendonça e Leônidas da Silva (1910–1942). 254 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Compreender o processo de construção da figura do craque de futebol com foco em sua dimensão visual e seu papel no imaginário da primeira metade do século XX é o objetivo central desta pesquisa. Para tanto, exploramos as trajetórias midiáticas de dois dos jogadores mais fotografados entre 1910 e 1942, Marcos Carneiro de Mendonça e Leônidas da Silva. Branco e oriundo de altos segmentos sociais, Marcos representa o período do futebol amador como o principal goleiro do Fluminense Football Club e da seleção brasileira entre 1910 e 1922. O álbum autobiográfico que produziu sobre sua carreira futebolística é recurso privilegiado para acessar a cultura visual do período. Leônidas, negro e oriundo de classes populares, atuou entre 1930 e 1950, sendo considerado o primeiro craque do esporte por suas atuações no Clube de Regatas do Flamengo, no São Paulo Futebol Clube e na seleção brasileira. Sobre ele circularam dezenas de imagens em periódicos como *O Globo Sportivo* e *O Cruzeiro*, sobretudo após sua destacada participação na Copa do Mundo de 1938 e sua transferência para o São Paulo Futebol Clube, em 1942, ano que também figura como o limite da periodização neste trabalho. A análise dos conjuntos fotográficos produzidos sobre os dois jogadores permitiu compreender a configuração de sua identidade visual e visibilidade social em meio às negociações em torno de sua exposição midiática em cada momento da história do futebol. Se Marcos foi fotografado como um *sportsman*, figura importante para a cidade renovada por Pereira Passos, Leônidas da Silva foi figurado como craque no momento da profissionalização do futebol e do estabelecimento de uma cultura midiática. Além de confirmarem o reconhecimento da excelência do jogador e os investimentos da imprensa em sua figura, suas fotografias representaram uma oportunidade para negociar a visibilidade social da pessoa de pele negra em novas bases. A trajetória de Leônidas transcendeu, por essas razões, o campo futebolístico e os limites nacionais da cultura ao dialogar ampla e midiaticamente com alguns dos símbolos, valores e práticas do período entre guerras.

Palavras-chave: Futebol; Cultura visual; Marcos Carneiros de Mendonça; Leônidas da Silva, Craque, Celebridade

ABSTRACT

SILVA, Diana Mendes Machado da. **Soccer and Visual Culture: the construction of the figure of the *crack*.** Marcos Carneiro de Mendonça and Leônidas da Silva (1910–1942). 254 f. 2019. Ph. D. Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Understanding the process of building the figure of the soccer star with a focus on his visual dimension and his role in the imaginary of the first half of the twentieth century is the central objective of this research. To this end, we explored the media trajectories of two of the most photographed players between 1910 and 1942, Marcos Carneiro de Mendonça and Leônidas da Silva. White and coming from high social segments, Marcos represents the period of amateur football as the main goalkeeper of the Fluminense Football Club and the Brazilian team between 1910 and 1922. The autobiographical album he produced about his soccer career is a privileged resource to access the visual culture of the period. Leonidas, black and from popular classes, played between 1930 and 1950, being considered the first star of the sport for his performances at the Clube de Regatas do Flamengo, São Paulo Futebol Clube and the Brazilian team. About him circulated dozens of images in periodicals such as *O Globo Sportivo* and *O Cruzeiro*, especially after his outstanding participation in the 1938 World Cup and his transfer to São Paulo Futebol Clube, in 1942, a year that also appears as the periodization limit in this period. job. The analysis of the photographic sets produced on both players allowed us to understand the configuration of their visual identity and social visibility in the midst of negotiations about their media exposure at every moment of football history. If Marcos was photographed as a sportsman, an important figure for the city renewed by Pereira Passos, Leônidas da Silva was figured as a star at the moment of professionalization of football and the establishment of a media culture. In addition to confirming the recognition of the player's excellence and the press's investments in his figure, his photographs represented an opportunity to negotiate the social visibility of the black-skinned person on new foundations. For these reasons, Leonidas' trajectory transcended the football field and the national boundaries of culture by broadly and mediately dialoguing with some of the symbols, values and practices of the interwar period.

Keywords: Soccer, Visual Culture, Marcos Carneiros de Mendonça, Leônidas da Silva, Crack, Celebrity.

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 – Marcos Carneiro de Mendonça, a cidade renovada e o futebol.....	35
1.1 <i>Tecer uma autobiografia a partir do futebol.....</i>	35
1.2 <i>Tempo, espaço e objetos materiais no processo de subjetivação.....</i>	41
1.3 <i>Rio de Janeiro: cidade tornada cenário.....</i>	44
1.4 <i>A cidade como espaço racionalizado de circulação.....</i>	51
1.5 <i>O olhar capturado pela cidade.....</i>	56
1.6 <i>A cidade nos jornais e nas revistas ilustradas do início do século XX.....</i>	61
1.7 <i>O futebol entra em cena na cidade renovada.....</i>	66
CAPÍTULO 2 – Fotografia e aparência social: a construção do <i>sportsman</i>.....	77
2.1 <i>Álbuns e retratos de família: do pertencimento ao cultivo de si.....</i>	77
2.2 <i>Do retrato ao instantâneo: a criação do tempo-espaço esportivo.....</i>	84
2.3 <i>O álbum entre o consumo e a produção de imagens.....</i>	98
2.4 <i>A construção do goleiro Marcos pela fotografia.....</i>	110
2.5 <i>Da aparência ao reconhecimento social: diálogos entre Marcos Carneiro de Mendonça e Mario Filho.....</i>	120
CAPÍTULO 3 – De Marcos a Leônidas, do <i>sportsman</i> ao craque.....	129
3.1 <i>Visualidade e visibilidade dos novos personagens no cenário futebolístico.....</i>	129
3.2 <i>Negociações em torno da visibilidade social: antecedentes visuais.....</i>	138
3.3 <i>Fausto dos Santos: configurações do novo futebolista.....</i>	148
3.4 <i>O craque e a celebridade: uma pequena história.....</i>	158
3.5 <i>A construção de Leônidas da Silva pela imprensa esportiva.....</i>	163
3.6 <i>“O segredo de Leônidas”: da indisciplina no campo à disciplina na esfera social.....</i>	173
CAPÍTULO 4 – Leônidas da Silva: a construção do craque como celebridade.....	181
4.1 <i>Da imprensa esportiva ao universo da revista de variedades: a publicidade entra em cena.....</i>	181
4.2 <i>“Os ‘Diamantes Negros’ sempre juntos” em O Cruzeiro.....</i>	190
4.3 <i>O “Diamante Negro” e as imagens da Copa do Mundo de 1938.....</i>	202
4.4 <i>Imagens em negociação: a construção de Leônidas pela opinião pública.....</i>	218
4.5 <i>Leônidas no São Paulo Futebol Clube: a bicicleta.....</i>	226
À guisa de conclusão: da <i>celebrificação</i> do craque à <i>celebrização</i> da sociedade.....	232
FONTES.....	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	241

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do álbum Marcos Carneiro de Mendonça.....	35
Figura 2 – Página de abertura do álbum Marcos Carneiro de Mendonça	35
Figura 3 – Primeira página do álbum Marcos Carneiro de Mendonça.....	38
Figura 4 – Primeira página do álbum Marcos Carneiro de Mendonça (detalhe)	38
Figura 5 – Avenida Central (atual Rio Branco) após a inauguração em 7 de setembro de 1904	47
Figura 6 – Fotografia de Augusto Malta. Praça XV de Novembro, 30 de abril de 1904. Rio de Janeiro, RJ.	48
Figura 7 – Atual Central, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto.....	48
Figura 8 – Panorama circular da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Brasil, visível do Morro de Santo Antônio, 1917	49
Figura 9 – Esquema para montagem do panorama circular do Rio de Janeiro	50
Figura 10 – Cortiço Cabeça de porco, 1893. s/a.....	52
Figura 11 – Demolição do Cortiço cabeça de porco, 1893. s/a.....	52
Figura 12 – Fotografia de Augusto Malta. “Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios n. 12 a 44 da Rua do Senado, ano de 1906”	54
Figura 13 – Fotografia de Augusto Malta. Favela Morro do Pinto, Rio de Janeiro	54
Figura 14 – Pavilhão de regatas da Enseada de Botafogo, s/d.....	57
Figura 15 – Panorâmica do campo e da segunda sede do Fluminense. À direita, as palmeiras da Rua Paysandu e, ao fundo, a Baía de Guanabara, s/d.....	57
Figura 16 – Presidente da República, Rodrigues Alves — de cartola, ao centro —, em 16/7/1905, em visita à sede do Fluminense	58
Figura 17 – “– Sim, são eles mesmos. Um tem a mania de foot-ball, o outro não sai dos cinemas e o terceiro só frequenta recepções elegantes’. ‘– Dize, de pressa: qual é o que gosta de cinema?’”	65
Figuras 18 e 19 – Capa da revista <i>Fon-Fon!</i> “A Avenida Central em festa”. Os boxes “Rio em flagrante” destacavam em instantâneos as personalidades da cena carioca	65
Figura 20 – “Socios do Club Sportivo de Equitação acompanhando os animais que iam disputar o grande Derby-Club”. “Os animais que disputaram o pareo ‘Extra’ em frente ao ‘starting gate’. ‘Ideal’ vencedor do Grande Premio ‘Dr. Frontin’. Aspecto da pelouse por ocasião de ser inaugurado o monumento”	66
Figuras 21 e 22 – Legendas das fotografias inferiores: “um momento sensacional do match”, “aspectos da assistência”	68
Figuras 23 e 24 – Legendas: “Team do A.C. das Palmeiras (<i>sic</i>), vencido”. “No campo da lucta”. “Team do Fluminense Foot-ball-Club venceu o match, 7x2”. “Os campeões em scena”	69
Figura 25 – A disputa da taça Rodrigues Alves.....	70

Figura 26 – Campeonato carioca, o “match” Fluminense x America	70
Figura 27 – O encontro entre o Fluminense e o Palmeiras foi sensacional. Após uma luta brilhante, o club carioca derrota o paulista por sete goals a dois	73
Figura 28 – Continuação da matéria sobre a partida entre Fluminense e Palmeiras	73
Figura 29 – Um exemplo de combinação entre jornais e revistas ilustradas no álbum.....	75
Figura 30 – Fotografia de Augusto Malta. Família Passos, em 14-11-1910.....	78
Figura 31 – Marcos Carneiro de Mendonça e Ana Amélia, sua namorada e futura esposa, entre primos do casal.....	80
Figura 32 – Marcos Carneiro de Mendonça	81
Figura 33 – Marcos Carneiro de Mendonça de perfil	81
Figura 34 – Marcos Carneiro de Mendonça, 1914	83
Figura 35 – Marcos Carneiro de Mendonça. Fluminense x Andarahy, 1917.....	84
Figura 36 – Suzanne Medinger; Valère, Pierre.....	85
Figura 37 – Marcelle, Whitworth ; Broadbrige W., Anglais, Champion Afrique du Sud.....	86
Figura 38 – Sem título	86
Figura 39 – Retratos de Jules Beau.....	89
Figura 40 – Retrato de Jules Beau na capa do periódico La vie au grand air.....	90
Figura 42 – Campeonato mundial de atletismo. Maratona de amadores, 1900.....	91
Figura 43 – Encontro pedestre de ciclistas profissionais, 15-02-1903.....	92
Figura 44 – Velodromo Buffalo, 08-03-1903.....	93
Figura 45 – Les grands matches de football association – C.S.F.C.: 3 points. C.A.P.: zéro	93
Figura 46 – Publicidade do velódromo Buffalo antes da reforma realizada em 1902	95
Figura 47 – Sem título	99
Figura 48 – Fluminense Foot-Ball Club, p. 20. (Detalhe)	99
Figura 49 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 13	102
Figura 50 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 13. Detalhe sublinhado na coluna da direita. “No goal, Marcos foi o baluarte da defesa brasileira defendendo difíceis kicks”	102
Figura 51 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 25	103
Figura 52 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 25. (Detalhe coluna esquerda: O heroe do dia, porém, foi Marcos, goalkeeper, que com a fleuma que lhe é habitual defendeu kicks dirigidos [...] para o goal, demonstrando ainda ser o melhor do Rio)	103

Figura 53 – Figura Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 6.	104
Figura 54 – Figura Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 6 (detalhe). “Prova de que só a partir desse dia e jogo é que o América passa a ter e usar o escudo redondo AFC criado por mim e posto no ‘blazer’ feito pela velha a meu pedido. M.”	105
Figura 55 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 38. “Já aqui, 08-06-1913, o América se apresenta com o escudo que criei em 1911. M.”	105
Figura 56 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 38 (detalhe). “Já aqui, 8-06-1913, o América se apresenta com o escudo que criei em 1911. M.”	106
Figura 57 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça	108
Figura 58 – Detalhe canto superior direito: “Não foi penalty. M.” p. 354.....	108
Figura 59 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 329	109
Figura 60 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça. Detalhe: “Não é por nada não, mas note-se a joelheira na perna esquerda...”	109
Figura 61 – Detalhe: “Domingo passado mais uma vez as archibancadas do Fluminense Foot-Ball Club se encheram do que tem de mais fino a nossa sociedade. Disputava-se o match interestadual entre o Fluminense e o Palmeiras de São Paulo, cujo resultado foi um empate de 2 gols contra 2. A nossa fotografia representa a entrada em campo das duas equipes”	111
Figura 62 – Álbum do Fluminense Football Club	113
Figura 63 – Álbum Fluminense, 1915. Destaque para a apresentação da fotografia de Marcos.....	114
Figura 64 – Campeonato de 1917. Acervo da família. Destaque para a alvura do uniforme (de seda, como se sabe por outras fontes), para a gola rolê, para o tamanho do escudo na camisa em comparação aos dos demais jogadores e para a escolha de Marcos (e do fotógrafo?) em ocupar o centro do retrato, posição que acaba por ressaltar essas características face ao restante da equipe	115
Figura 65 – Shooteiras Modello Marcos. Não deixam entrar a bolla no “goal”	116
Figura 66 – Marcos Carneiro de Mendonça em uniforme da seleção brasileira, 1914	119
Figura 67 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça. p. 65	120
Figura 68 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça. p. 65. Detalhe: “nada de figurar a fita roxa divulgada por Mario Rodrigues Filho. M.”.....	121
Figura 69 – “Aqui estão dois ou três de São Paulo com fita amarrando o calção. A minha bem mais modesta que a do Marianno. M. Sendo de notar que jamais foram objeto de apreciação do cronista. M.” p. 85.....	122
Figura 70 – “A fita usada desse jeito, quem iria tê-la por coisa importante? M. Sobretudo porque o seu roxo se casava com as cores verdadeiras da camisa do Fluminense. M.” p. 90.....	123
Figura 71 – Título: Andarahy x Fluminense. Ampliações fotográficas	130
Figura 72 – Detalhe: equipe do Andarahy	131
Figura 73 – Equipe do Carioca Futebol Clube.....	132

Figura 74 – Equipe Mangureira	132
Figura 75 – Escravos na colheita do café. <i>Ferrez, Marc</i> (circa 1882)	140
Figura 76 – Escravo de ganho com caixa em cima da cabeça, 1864–1865.....	141
Figura 77 – Mulher de pele negra vendedora de frutas.....	141
Figura 78 – “Football”. “O Fluminense vence o Mangureira”. Na foto de cima o retrato da equipe do Mangureira. Abaixo, o perfilhamento do Fluminense	146
Figura 79 – Equipe do Vasco da Gama. Na fileira em pé, Fausto é o segundo da direita para à esquerda	149
Figura 80 – Primeira página do Jornal dos Sports	150
Figura 81 – Fausto dos Santos de terno e gravata.....	151
Figura 82 – Retrato de Fausto dos Santos.....	151
Figura 83 – Caricatura Fausto, s\ª.	152
Figura 84 – Retrato mais frequente de Fausto em Jornal dos Sports	154
Figura 85 – Fausto dos Santos. Fotografia utilizada para anunciar o regresso de Fausto ao Brasil, depois de uma curta temporada no Uruguai.....	156
Figura 86 – Capa Sport Ilustrado. “Um grande e exemplar jogador de foot-ball, eis a inscrição com que o nome de Leônidas da Silva deve figurar no Pantheon do Desporto Nacional”.....	166
Figura 87 – Figurinha Sportman, 1927 (reprodução/redução acervo particular).....	167
Figura 88 – Capa álbum Balas Futebol, 1938 (reprodução/redução acervo particular).....	168
Figura 89 – William Ralston, ‘Sketches at the International Football Match, Glasgow’	169
Figuras 90 e 91 – O Globo, 20-06-1938, capa e pág.8 (reprodução/redução acervo O Globo).....	170
Figuras 92 e 93 – O Globo Sportivo 24-09-1938, capa e p. 6 (Reprodução/redução acervo hemeroteca digital BN).....	171
Figura 94 – Sport Ilustrado, capa e pág. 22, 1938 (reprodução acervo hemeroteca BN).....	172
Figura 95 – O Globo Sportivo, 10-09-1938, p. 11. (Reprodução acervo hemeroteca digital BN).....	174
Figura 96 – O Globo Sportivo, 10-09-1938, p.11. (Detalhe).....	175
Figura 97 – O Globo Sportivo, 10-09-1938, p.11. (ampliação).....	178
Figura 98 – “Fluminense, campeão de 1936” [...] “embaixo uma pegada de Batataes diante de Leônidas”.	185
Figura 99 – Reportagem de Jornal dos Sports sobre visita de Leônidas à Casa de detenção.....	188
Figura 100 – “Os ‘Diamantes Negros’ sempre juntos”.....	191
Figura 101 – Detalhe	192

Figura 102 – “Após o café, mais chocolate. Mais ‘Diamante Negro’, o producto ímpar da ‘Lacta’, a marca do chocolate do melhor cacão, do melhor leite, do melhor açúcar [sic]. Enquanto não é ‘papae’, Leônidas oferece o ‘Diamante Negro’ à boneca de Madame, que parece viva, que só falta falar. Depois, o ‘crack’ dos ‘cracks’ se veste com apuro e elegância. Põe seu pacotinho de ‘Diamante Negro’ no bolso do jaquetão”.....	193
Figura 103 – “Depois de treinar para ‘papae’, Leônidas sae para o treino, para o jogo ou para o cinema. Ou, então, vae fazer visitas. Onde quer que elle vá, leva sempre um bloco escuro do ‘Diamante Negro’ entre os dentes alvos. E, à noite, quando se deita, ainda leva um pacote para a cama, e sonha, de novo, com o seu regalo preferido. Por isso, Leônidas nunca se cansa. Está jogando e nem parece que faz força. E, quando dá um pontão na pelota, Deus do Céu! arreda do caminho, que lá vae ‘goal’: os dois ‘Diamantes Negros’ andam sempre juntos. São dois amigos inseparáveis.”	194
Figura 104 – “Leonidas como ‘homem público’ – o perigo com que o Flamengo não contava”	196
Figura 105 – Sem Título.....	198
Figura 106 – Sem Título.....	198
Figura 107 – Sem Título.....	199
Figura 108 – “Futebol-fantasia invadiu a Europa há 60 anos”. Por ocasião da Copa de 1998, o Estado de São Paulo mobiliza fotografia da chegada da seleção brasileira à França para disputar a Copa de 1938.202	
Figura 109 – O mestiço. Cândido Portinari, 1934	205
Figura 110 – O lavrador de café. Cândido Portinari, 1934.	205
Figura 111 – Samba. Di Cavalcanti, 1925	206
Figura 112 – Multidão no Estádio Olímpico de Berlim acena durante a entrada de Hitler em 1936.....	209
Figura 113 – Discurso de Mussolini em Roma, 1936.....	209
Figura 114 – A agência Getty Images atribui essa imagem à final da Copa do Mundo de 1938, disputada entre Itália e Hungria	210
Figura 115 – Sem Título.....	212
Figura 116 - Sem Título.....	215
Figura 117 – “Vemos os brasileiros descansando, tocando e cantando. Leônidas admira”. Il calcio ilustrato, 08-06-1938	216
Figura 118 – Fotógrafos posicionados na linha de fundo do campo para captar lances de uma partida da Copa de 1938.....	217
Figura 119 – Aparelho de telefoto	217
Figura 120 – Detalhe (aproximação) da fotografia que marca a chegada de Leônidas à estação ferroviária do Brás, em 1942. Estima-se que 10.000 pessoas o tenham recepcionado	221
Figuras 121e 122 – Retratos de Arias de Oliveira e de Leônidas da Silva.....	224
Figura 123 – 2ª bicicleta Leônidas pelo São Paulo F. C. (1943).....	227
Figura 124 – Leônidas executa a bicicleta no Pacaembu, Alberto Sartini, 13-11-1948.....	228

Figura 125 – Decupagem do movimento da bicicleta.....	229
Figura 126 – Alberto Ferreira, bicicleta de Pelé, 1965. Aqui vemos a execução da última etapa da bicicleta, correspondente à quinta figura do esquema acima representado.....	230
Figura 127 – Fotografia que fazia parte da coleção de Leônidas foi doada ao Museu da FIFA (s/d).....	232



Exposição "Futebol brasileiro". Acervo Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1970

I – INTRODUÇÃO

Pequena história da construção de um problema de pesquisa

Em 1958, o Brasil se sagrou campeão da Copa do Mundo de futebol tendo à sua frente Pelé e Garrincha, jogadores que rapidamente integraram o panteão dos heróis nacionais. A imprensa esportiva, engajada no evento desde fins de 1957, contribuiu para a formação de um imaginário em torno dos atletas, difundido por meio de reportagens sobre o desempenho e o estilo de jogo em campo, além das narrativas que valorizavam suas trajetórias pessoais em meio a uma atmosfera nacionalista. Foi nesse contexto que o jornal *A Gazeta Esportiva* publicou, em março de 1959, a reportagem “No Brasil, jogador de futebol nasce feito”, na qual comparava a forma como o esporte era aprendido no Brasil e na Europa. No país da seleção campeã, os talentos eram “naturais” e “apareciam” em simples brincadeiras de rua.¹ Já em terras europeias, as habilidades eram treinadas, uma vez que “a arte futebolística lhes [era] ensinada como se a mesma fosse matéria qualquer”.² Segundo o periódico, o futebol praticado no Velho Mundo não revelava nem a expressão de um desejo, nem o desenvolvimento de uma capacidade inata. Era, ao contrário, fruto de uma ação educativa e institucional.³

Reportagens esportivas que naturalizavam o bom desempenho do jogador brasileiro de futebol não eram incomuns nos anos que antecederam a conquista do torneio de 1958. O repertório que acabava de incorporar Pelé e Garrincha e que definiria a forma como o futebol e as Copas do Mundo seriam midiaticamente explorados no Brasil mesmo décadas depois, possuía uma história mais antiga. Essa história despertou nossa curiosidade e mobilizou a produção de um artigo publicado em 2014. Além disso, suscitou as questões que inicialmente nortearam essa pesquisa: como veio a ser possível transformar homens de pele negra e de origem popular em estrelas nacionais? Em que momento seu desempenho esportivo foi compreendido como uma capacidade *natural* passível de ser premiada com o estrelato? A que desejos e necessidades socioculturais suas figuras respondiam? Qual o papel das mídias e, principalmente, das imagens na construção da figura do jogador de futebol, sobretudo do *craque*, na primeira metade do século XX?

¹ “Jogador de futebol em nossa terra já nasce feito, o que em outras plagas não se vê [...]. Em nossa terra um garoto de dez anos já é um exímio controlador da pelota (vejam-se os inúmeros bons infantis que pululam por aí)”. *A Gazeta Esportiva Ilustrada*, 2ª quinzena de março de 1959, p. 18.

² *Idem*.

³ Uma versão desse parágrafo introdutório foi publicada em SILVA, D., 2014.

Circunscrição do objeto e das fontes de pesquisa

Essas questões dirigiram nossa atenção para o tema da cultura visual dos anos iniciais do futebol no Brasil. Foi assim que em meio às buscas na Biblioteca Nacional do Brasil por fotografias e outros gêneros de imagens sobre a vida esportiva no início do século XX, acompanhei, ao acaso, uma visita guiada à exposição “Rio 450 anos”, alocada no subsolo da instituição. Ao final do passeio pela história visual da cidade, descobri que o especialista que nos conduzia era o próprio curador, o também professor de Literatura Comparada Marco Lucchesi. Ele interagiu conosco interessado em nossas preferências dentre os objetos da exposição. Quando comentei duas fotografias cujo tema era o futebol, acabei lhe contando sobre meu projeto de pesquisa e meu interesse pelas imagens. Sua reação foi entusiasmada: era preciso procurar pelo álbum de Marcos Carneiro de Mendonça, “uma preciosidade”.

Segui seu conselho e passei dias vendo os microfilmes do álbum de fotografias de futebol de um jovem jogador disposto a narrar aspectos de sua vida “social, afetiva e esportiva” durante os primeiros anos da prática no Rio de Janeiro. Somente após algumas semanas recebi a permissão para tatear o material e perceber suas grandes dimensões — 50 cm largura, 40 cm altura, 10 cm espessura —, folhear suas 527 páginas e visualizar as mais de 800 fotografias em suportes como jornais, revistas ilustradas ou ampliações fotográficas. Tempos depois, fui autorizada a fotografar o álbum para, diante do arquivo visual, prosseguir com a análise das imagens e dos apontamentos manuscritos, entre outros gêneros de intervenção. Reunidos, eles revelavam práticas, sentimentos e os valores nutridos por um jogador de futebol que também foi um colecionador de si mesmo.

Rapidamente o álbum passou a representar a possibilidade de adentrar o universo da cultura visual do futebol naqueles primeiros anos do século XX. Oferecia a possibilidade de relacionar a trajetória do goleiro àquela do partícipe de um segmento social que já possuía domínio dos mecanismos de afirmação social por meio da fotografia, sendo o álbum a maior prova desse domínio. Permitia entrever como agentes de abastados segmentos sociais do Rio e seus restritos circuitos fotográficos contribuíram para a formação do repertório visual que sustentaria as práticas culturais em torno do esporte amador. E por ser organizado sob um ponto de vista autobiográfico, representava uma oportunidade de analisar os investimentos subjetivos associados ao esporte. Tais investimentos, ainda pouco explorados nas pesquisas acadêmicas – já que nelas há pouco

espaço para a dimensão social da subjetividade (cf. BERGER, 2017, p. 100) –, poderiam então ser identificados e tomados como elementos passíveis de investigação. Além disso, considerando-se a dimensão teórico-metodológica, o álbum favorecia uma experiência de análise mais controlada⁴ por se tratar de um universo documental tematicamente limitado, materialmente finito e sob organização autoral. Desse modo, o trabalho com fontes propriamente visuais, ainda penoso face a uma formação logocêntrica, poderia ser beneficiado (cf. MENESES, 2003).

Essas foram algumas das razões para assumir o álbum como meio de compreender a produção imagética e, fundamentalmente, fotográfica relacionada ao futebol amador naqueles anos iniciais do século XX. Para explorar tais possibilidades, iniciamos por construir a história material do álbum. Os variados suportes nos quais se encontravam as imagens (papel fotográfico, papel jornal, papel cartão) figuraram como indícios materiais de suas diferentes origens (coleções pessoais, imprensa, documentos públicos) e temporalidades (momentos da produção midiática, da apropriação ou reapropriação por seus consumidores). O passo seguinte consistiu em acompanhar a “movimentação” desses materiais e das imagens que carregavam. A começar pelos “locais onde nasceram” tais imagens antes de serem alocadas no álbum, como revelam as páginas de jornais e de revistas, aqui compreendidos como circuitos primários de circulação.

Ao identificar os periódicos dos quais o jogador se valeu em seu álbum, diários como *O Paiz e Jornal do Commercio* e revistas ilustradas como *Careta*, *Revista da Semana*, *A Cigarra* e *Fon-Fon!*, pudemos compreender a importância das imagens de imprensa na construção de sua memória individual. Praticamente 2/3 do material que compunha o álbum provinha desses periódicos. Já as imagens oriundas dos circuitos privados de fotografias representavam apenas 1/3 do material visual nele presente. O dado sugeria que o jogador dedicava maior atenção ao universo público e social das imagens, algo confirmado ao considerar suas relações com dirigentes de clubes, jornalistas e fotógrafos. Além disso, Marcos foi consideravelmente mais fotografado que seus companheiros de equipe e até mesmo que Friedenreich, que atuava com destaque em São Paulo à época.

⁴ Tal como havíamos experimentado em nossa pesquisa de mestrado, cuja fonte principal fora um conjunto de atas de um clube de futebol amador de São Paulo entre 1928 e 1940 (cf. SILVA, D., 2013; 2017).

Estes são apenas alguns dos indícios de que Marcos buscou exercer controle sobre suas imagens dentro e fora de seu álbum. E a análise de sua dimensão material permitiu identificar não apenas os objetos visuais então disponíveis ao goleiro, mas a forma como com eles dialogou para produzir a sua biografia futebolística.

Fontes complementares como os depoimentos de Marcos para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e para o Fluminense Football Club possibilitaram, por sua vez, compreender a centralidade do álbum na vida pessoal e social do goleiro. Os depoimentos de suas netas, Priscilla, Patrícia e Eliana, recolhidos em diferentes momentos no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Paris entre 2016 e 2018, complementaram essa dimensão ao nos aproximar da esfera familiar e das diferentes formas da presença feminina na composição do universo futebolístico. Suas memórias e o cuidado com o acervo familiar após o falecimento, em 2015, de Barbara Heliodora, filha mais nova de Marcos, se tornaram fundamentais para compreender a centralidade da vida privada na construção da imagem pública do jogador.

Já a principal obra de Mario Rodrigues Filho, *O negro no futebol brasileiro*, que dedica boa parte de sua reflexão aos significados da carreira desse jogador, mostrou-se importante por revelar o profundo diálogo por eles estabelecido por meio do álbum e, posteriormente, do livro. Essa relação elucidou, por sua vez, a importância das mídias no desenrolar da vida esportiva nacional. Sobre esse aspecto, vale também mencionar os álbuns de memória do Clube Fluminense que ilumina aspectos das relações entre os clubes de futebol e a imprensa, sobretudo durante o período amador do futebol.

Em resumo, a história material do álbum possibilitou tomar distância da “programação” inicial do documento, sugerida por seu autor quando legou o material à Biblioteca Nacional do Brasil. Assim, em lugar de tomá-lo como uma espécie de documento-monumento do jogador e daqueles primeiros anos do futebol, exploramos as circunstâncias culturais e materiais que lhe permitiram construir aquela biografia fotográfica e midiática. Notamos que o pertencimento de Marcos Carneiro de Mendonça a um circuito social que dominava os códigos de produção de imagens fotográficas lhe rendeu a possibilidade de criar uma imagem social com base no futebol já nos anos iniciais de sua prática no Rio de Janeiro. E que, anos depois, em meio ao contexto de popularização desse esporte e da fotografia, novas formas de representação puderam ser tecidas a partir do diálogo com essas primeiras formas conduzidas por jogadores como Marcos, jornalistas e fotógrafos da emergente imprensa esportiva.

Para compreender as reformulações visuais operadas na passagem do futebol amador ao profissional, passamos a contar com outro universo documental, os periódicos esportivos, e com os recursos contemporâneos oferecidos pela digitalização de hemerotecas como a da Biblioteca Nacional. Foi então possível “transitar” por milhares de páginas a partir de algumas poucas palavras-chave, o que ampliou consideravelmente o tipo de informação a perseguir, bem como a amostragem a partir da qual trabalhar.

Assim, se num primeiro momento tentamos passar diretamente à análise da figura de Leônidas da Silva, sob a hipótese de que ele teria sido o primeiro jogador a transformar o repertório visual estabelecido em torno do futebol amador, a análise dos documentos visuais de imprensa exigiu que nos detivéssemos antes em outro importante personagem: Fausto dos Santos. A questão surgiu pela primeira vez em 2016, em uma das primeiras conversas realizadas sobre a pesquisa com o Prof. José Paulo Florenzano, que falava do interesse representado pela figura do jogador. Ainda que reconhecesse sua importância, à época não me foi possível compreender a centralidade de sua trajetória na produção fotográfica de imprensa sobre os primeiros jogadores de pele negra no futebol.

A sugestão me levou a observar os periódicos da primeira metade da década de 1930 com mais cuidado, sendo possível notar que a figura de Fausto despontava a todo momento, sobretudo em *Jornal dos Sports*, diário lançado pouco depois da primeira Copa do Mundo de futebol, em 1930. Assumindo um modelo já testado na Itália e na França, o periódico se tornaria um dos mais importantes entre aqueles dedicados ao esporte. Daí a opção por acompanhar algumas de suas pautas sobre Fausto no momento de transição do amadorismo ao profissionalismo. Com pouco mais de 30 pequenas notas sobre o jogador e algumas poucas e recorrentes imagens, foi possível reconhecer o investimento do periódico em sua figura entre 1931 e 1936, o que explica boa parte da fama por ele alcançada.

Quanto a Leônidas da Silva, embora também emergisse nas páginas do *Jornal dos Sports* desde 1931, quando ainda atuava pelo Clube Bom Sucesso, pareceu mais vantajoso acompanhar o auge de sua carreira entre 1936 e 1942, tanto porque a transição visual do futebol “branco” para o “negro” já havia sido captada na trajetória de Fausto quanto porque nesse novo período a imprensa vivia um novo tipo de protagonismo na cena social, baseado na polifonia de agentes produtores de imagens e de notícias. Para acompanhar essa polifonia, produzimos tabelas para mapear os gêneros de reportagens e de publicidade produzidas sobre Leônidas. As categorias criadas buscavam identificar os principais temas e imagens associados ao jogador, além de estabelecer comparações com o tipo de

tratamento a outros destacados jogadores. Tratava-se, pois, de um recurso quantitativo e comparativo para compreender o investimento midiático em Leônidas.

A partir desse controle foi possível notar um universo de mais de uma centena de reportagens que faziam referência ao jogador. Salvo engano, foram 30 reportagens em *O Globo Sportivo* entre 1938 e 1951, 56 reportagens em *O Cruzeiro* entre 1932 e 1970 — sem levar em conta toda a publicidade —, 33 reportagens em *A Gazeta Esportiva* entre 1937 e 1938⁵ e 28 reportagens em *Sport Ilustrado* só no ano de 1938. É preciso mencionar que nessa etapa foi possível notar que diários como *Jornal dos Sports*⁶ se dedicavam quase exclusivamente a pequenas e reiteradas notas, enquanto os semanários esportivos e as revistas ilustradas mostravam o “desenrolar” das ações desse universo.

Semanários e revistas apresentavam reportagens mais detidas e elaboradas, além de um maior número de fotografias para reportar aspectos da carreira esportiva do jogador. Em algumas ocasiões, ofereciam também notícias de sua vida pessoal, a partir de dois eventos principais: seu primeiro casamento, em alguma data entre 1937 e 1938, e sua prisão por problemas com o certificado de reservista, em 1941. Quanto à sua carreira, as reportagens remetem à chegada ao clube Bom Sucesso (1930), à participação na Copa de 1934, à chegada ao Clube de Regatas do Flamengo (1936), à participação na Copa de 1938, aos problemas profissionais em razão de conflitos com dirigentes e técnicos do Flamengo, à venda para o São Paulo Futebol Clube (1942), ao término da carreira como jogador, à curta experiência como técnico de futebol e ao início de sua carreira como comentarista esportivo (1950–1951).

Entre os periódicos esportivos, *O Globo Sportivo* acabou por figurar como aquele capaz de oferecer uma porta de entrada para as relações entre o campo esportivo e o campo midiático naquele momento. Por ser criado por Roberto Marinho e Mario Filho meses após a Copa do Mundo de 1938, ele revelava, em contornos mais definidos, o impacto do torneio na imprensa e as formas utilizadas para a apresentação dos principais jogadores do selecionado. Além dele, tornou-se imperativa a necessidade de incorporar a

⁵ Número que aumentou consideravelmente a partir da transferência para o São Paulo Futebol Clube, em 1942.

⁶ Leônidas era citado em quase todas as páginas do *Jornal dos Sports*, totalizando 4027 ocorrências no período 1931–1950. É interessante mencionar os dados obtidos em relação a outros jogadores. As citações a Medonho, por exemplo, que também iniciou carreira no Bom Sucesso em 1931, totalizam 326 ocorrências. Já em relação a Gradim, que também teve carreira de destaque atuando ao lado de Leônidas no ataque do Bom Sucesso, o número aumenta para 1165.

revista ilustrada de variedades *O Cruzeiro* entre as principais fontes de pesquisa. À época, a revista se tornava a principal referência para acompanhar os eventos mais importantes do cotidiano fluminense a partir de atraentes séries fotográficas. Leônidas da Silva nela figurou com frequência a partir de sua chegada ao Flamengo.

Durante o trabalho de circunscrição das fontes, tornava-se cada vez mais evidente que a carreira de Leônidas coincidia com dois momentos-chave da imprensa do Rio de Janeiro: a especialização do mercado editorial esportivo e o surgimento do fotojornalismo. Tais processos concorreram de maneiras variadas para a construção da imagem do jogador e sugeriam, na mesma medida, que Leônidas não fora apenas um *produto* d'*O Globo Sportivo* ou d'*O Cruzeiro*, tendo também figurado como um agente de modificações nos dois periódicos, sobretudo a partir da Copa do Mundo de 1938.

Mesmo volumosos, os documentos de imprensa não pareciam suficientes para compreender o impacto da produção midiática sobre a trajetória do jogador e sobre boa parte da opinião pública. Foi assim que, em conversa com o amigo são-paulino, Mamede Jarouche, surgiu a possibilidade de uma aproximação com o universo pessoal de Leônidas por meio do contato com sua viúva, Albertina Pereira do Santos, hoje com 91 anos. A ex-funcionária pública figura hoje como única herdeira de suas memórias.⁷ Ao lado dela, apenas um amigo de Leônidas, o jornalista Luiz Ernesto Kawall, encontra-se vivo e também nos concedeu uma entrevista.⁸

O arquivo preservado por Dona Albertina conta com quase 400 objetos entre recortes de periódicos, fotografias e documentos pessoais, medalhas, troféus, livros e revistas que mencionam Leônidas. Embora a maior parte do material reunido tenha sido produzido pela imprensa, ele representa um aspecto de sua recepção, pois se trata dos objetos selecionados para restar como lembrança do jogador mesmo após variadas intervenções e “filtros” realizados pelo próprio Leônidas e por cada uma de suas três esposas.

Dona Albertina, a última companheira de Leônidas, partilhou, por exemplo, alguns de seus documentos com o São Paulo Futebol Clube e com o Centro de Documentação do Museu da FIFA, quando organizavam os seus acervos, respectivamente em 1998 e 2015 (cf. VIÚVA, 2016). Assim, parte significativa do que

⁷ Ao que parece, Leônidas teve três filhos, mas nenhum deles foi oficialmente reconhecido. Um teria falecido ainda criança no início da década de 1940. As outras duas, Sueli e Cleusa, não conviveram com o pai (cf. REIS, 2013).

⁸ O jornalista Geraldo Romualdo da Silva, outro amigo de Leônidas, também possuía objetos e histórias do amigo, mas faleceu em 1996. Não é conhecido o destino de seus objetos.

circula em dois dos mais importantes centros que resguardam a memória de Leônidas é oriundo do universo privado do jogador, ou seja, daquilo por ele selecionado para não desaparecer, como pudemos confirmar em visita a esses espaços. Ainda considerando os sentidos atribuídos à história do jogador, também visitamos o memorial do Flamengo que, curiosamente, não possui documentação sobre o jogador, o que acabou por acentuar a força do litígio que marcou seus últimos momentos no clube. O memorial do Vasco da Gama, por sua vez, representa bem a curta passagem de Leônidas pelo clube ao conservar algumas fotografias e objetos a ele associados.

É, pois, em face da profusão de documentos encontrados, bem como da impessoalidade com que geralmente são tratados, que o convívio com Dona Albertina se tornou fundamental para compreender as camadas de significados neles depositadas. O conjunto de periódicos por ela preservado revela, por exemplo, que há um núcleo de fotografias que se repete em variadas reportagens, de diferentes periódicos por mais de oitenta anos. Nesse sentido, se “coleccionar é o processo de, ativa, seletiva e passionalmente, adquirir e possuir coisas deslocadas do uso cotidiano” (BELK, 1994, tradução nossa), para mobilizá-las em novos contextos, geralmente afetivos, tais fotografias acabam por iluminar um processo mais amplo. Ao figurarem metonimicamente como uma parte de alguém, as imagens são investidas de um poder afetivo que aproxima o colecionador de seu ídolo. É nessa medida que se pode compreender a relação que fãs costumam estabelecer com seus ídolos por meio de objetos como as fotografias. Mesmo que o contato presencial entre eles nunca venha a ocorrer, o investimento simbólico criado em torno das imagens permite uma aproximação afetiva, ainda que unilateral, entre eles.

Um último corpo documental relacionado a Leônidas merece ser mencionado. Ele foi constituído após identificarmos que o impacto de seu desempenho no Brasil também se relacionava ao impacto que obtivera durante a Copa de 1938, na França. Desse modo, era preciso dialogar com o que lá se passara. Assim, as edições dos periódicos *Match* e *L'Équipe*, publicadas em 1938, passaram a compor o universo das fontes a serem analisadas. Juntamente com os documentos do acervo do Instituto Nacional do Audiovisual da França, com emissões de rádio e vídeos, e do que foi encontrado no Centro de Documentação da FIFA⁹, foi possível mapear a presença midiática de Leônidas na França, sem esquecer do longo diálogo estabelecido entre os dois países por meio de suas imagens fotográficas décadas antes.

⁹O dossiê sobre a organização do evento, periódicos de várias partes do mundo reportando as partidas, além de um conjunto de fotografias.

Essas foram as principais fontes a dar corpo à presente pesquisa. Assumindo primeiramente a forma de um “andaima”, foram gradativamente abandonadas à medida que as questões que elas permitiram levantar se tornaram o leme a guiar a investigação. Retornariam adiante, em nova condição: como parte do passado ao animar a narrativa histórica; como parte do presente ao legitimar a memória.

Do material empírico ao universo teórico

No que tange à análise de problemas suscitados pelas fontes, vale lembrar que, embora grande parte das pesquisas em história do futebol da primeira metade do século XX se apoiem em documentos de imprensa, isto é, nas publicações realizadas por periódicos diários, semanais ou revistas, poucas são aquelas que se propõem a tecer problemas ou encaminhar soluções a partir de fotografias, caricaturas e outros gêneros de imagem neles publicados. Ainda que se reconheça o papel que as imagens cumprem no consumo desses produtos, são amplas as dificuldades para incorporá-las como matéria-prima das pesquisas acadêmicas.

Exceções foram encontradas em artigos do professor Mike Huggins (2007; 2015)¹⁰, que aborda o esporte de maneira inovadora. O primeiro artigo listado, *Projecting the Visual: British Newsreels, Soccer and Popular Culture 1918–39*, foi extremamente profícuo para o presente trabalho. Nele, o autor examina o papel dos cinejornais¹¹ na criação das competências necessárias à formação do público consumidor de notícias de esportes no período entreguerras. Optando por uma perspectiva pouco usual nas pesquisas acadêmicas sobre esportes, o autor se distancia do conteúdo das notícias difundidas pelo veículo para tomar os noticiários como um produto, um objeto visual e linguístico baseado em imagens e comentários verbais construído para atender a determinados segmentos do mercado de informações. Ao assim fazer, Huggins pôde vislumbrar como noções de gênero, classe, política, religião e identidade (cf. 2007, p. 82) foram sendo introduzidas nos noticiários para conformar os novos segmentos de consumo cultural nos anos 1930 ao mesmo tempo em que os tornavam “aptos” e “ávidos” para receber notícias sobre futebol.

Com isso, o artigo nos apontava os benefícios teórico-metodológicos de investigar de maneira associada a produção e a recepção de produtos midiáticos, como as fotografias de imprensa, já que criava a oportunidade de entrever a circulação de conteúdos culturais da imprensa para seus consumidores e vice-versa.

¹⁰ Cujas sugestões de leitura devo ao Prof. Dr. Victor de Andrade Melo. Além deles, outras fontes de inspiração para a adoção de modelos de investigação foram os artigos de Alex Leese (2015) e Agbenyega Adedze (2012).

¹¹ Que antecediam os filmes nas salas de cinema da Inglaterra. No Brasil, o equivalente foi produzido pelo Canal 100, a partir de 1957 até o ano 2000.

Assim, para se aproximar do papel das imagens no trânsito de tais conteúdos, foi preciso acessar um universo conceitual especificamente dedicado à visualidade e à cultura visual. A definição dada por François Brunet (2009) contém os elementos a partir dos quais gostaríamos de introduzir o tema. Para o autor:

a cultura visual é definida aqui não somente como um patrimônio de imagens ou como uma biblioteca de signos visuais, mas também como um campo de interações sociais *em torno das imagens*, campo constantemente atravessado por relações de poder ligadas a conflitos de identidades e de memórias. Aprender a “ler” a cultura visual, e adquirir a competência visual (*visual literacy*) de que fala Mitchell, é aprender a decodificar qualquer imagem e qualquer prática das imagens como um dispositivo de poder e/ou de contra-poder. (s/p, tradução nossa¹²).

Brunet explora a cultura visual em perspectiva histórica, considerando as interações sociais e os conflitos que a movimentam, tal como também fizera Nicholas Mirzoeff (2003), para quem a cultura visual se refere à “tendência moderna de figurar ou visualizar a existência” (p. 109). Ora, para esses autores, a cultura visual se define pelas relações mediadas por imagens e não por seus objetos, suas classificações, campos semânticos etc. Nessa perspectiva, são valorizados seus múltiplos agentes e as dinâmicas socioculturais por eles criadas para colocar as imagens em circulação ou, mais precisamente, como novos agentes¹³.

Assim, para acompanhar as formas de visualização do futebol sob perspectiva histórica, assumimos os três enfoques propostos por Ulpiano Meneses (2003, p. 31) para constituir uma pesquisa voltada para a *visualidade*, isto é, um conjunto de experiências visuais em determinadas circunstâncias históricas:

a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.;

¹² Texto Original: “La « culture visuelle » est ici définie non seulement comme un patrimoine d’images ou une bibliothèque de signes visuels mais aussi comme un champ d’interactions sociales *autour des images*, champ constamment traversé par des rapports de pouvoir liés à des conflits d’identités et de mémoires. Apprendre à « lire » la culture visuelle, et acquérir la « compétence visuelle » (*visual literacy*) dont parle Mitchell, c’est donc apprendre à décoder toute image et toute pratique des images comme un dispositif de pouvoir et/ou de contre-pouvoir.

¹³ Tal como compreendem Alfred Gell (1998), Bruno Latour (2008) ou Nicole Boivin (2008). Em *The agency of matter*, por exemplo, Boivin destaca a centralidade da noção de agência, *agency*, uma vez que o universo material carrega a capacidade de afetar a vida das pessoas não apenas em seu universo sensorial ou emocional, mas também em aspectos sociais, biológicos e mesmo genéticos. Nesse sentido, os agentes materiais não são necessariamente secundários nas dinâmicas socioculturais, sendo antes necessário localizar a ênfase dessa agência por meio de observação precisa da dinâmica estabelecida entre os elementos de uma rede (cf. pp. 129–180).

- b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;
- c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar”.

É, pois, considerando o *visual*, o *visível* e a *visão* que a pesquisa busca se aproximar dos regimes de visualidade que marcaram a cultura do futebol em suas primeiras décadas, sobretudo a que foi delineada no Rio de Janeiro. Em relação ao *visual*, em que se destacam os ambientes de produção e de consumo de imagens, iremos nos concentrar no universo da fotografia que, felizmente, pode hoje ser explorado a partir de outros *espaços discursivos* (cf. KRAUSS, 2002) que não aqueles subordinados aos conceitos da História da Arte.

Essa abertura acadêmica torna possível focar as interações e os discursos que as fotografias publicadas na imprensa promovem em meio a um contexto específico: o midiático. O historiador André Gunthert (2017) afirma que há grande vantagem em reconhecer a autonomia dessa relação assumindo as fotografias de imprensa como *imagens sociais*, ou seja, como “produtos das indústrias culturais a serem percebidos como formas simbólicas originais”. Porque quando estão nas páginas de jornais ou de revistas, as imagens deixam de ser apenas “de informação, de ficção, quadrinhos, publicidade, propaganda política, ilustrações pedagógicas” (p. 4, tradução nossa)¹⁴ para assumir as funções e as características dos lugares que ocupam nas relações midiáticas, deixando de figurar como se possuíssem uma *natureza* independente de seus suportes e das circunstâncias de uso.

A partir de tais considerações, pareceu possível explorar a fotografia sob perspectiva semelhante a que Huggins utiliza em seu trabalho sobre o cinejornal dos entreguerras: tomando-a como mais um dos objetos materiais a constituir as redes de interações midiáticas. As vantagens de assim compreender a fotografia foram resumidas por Meneses (2011, pp. 429–430):

a gente não escapa das coisas materiais, mas elas não têm valores intrínsecos, não têm nada de imanente que não sejam as propriedades físico-químicas. No entanto, elas têm propriedades de natureza material que permitem externalizar ideias, expectativas, ideologias, memórias, identidades; elas funcionam como mediadoras, como combustível para a intervenção no mundo real.

¹⁴ Texto original: “Je propose d’appeler *images sociales* ces produits des industries culturelles, perçus comme des formes symboliques originales. Images d’information, films documentaires ou de fiction, bandes dessinées, publicités, affichage politique, illustrations pédagogiques [...]”.

Ou, ainda, como afirma em outra passagem: “Em suma, as coisas e as imagens (que são coisas), não podem ser reduzidas a representações, mas devem ser consideradas na sua efetiva agência, que entendo como potência de ação” (p. 424). Essa perspectiva foi extremamente profícua para “desencantar” e “desnaturalizar” o lugar comumente atribuído à fotografia para analisá-la em cada um dos contextos em que foi mobilizada. Na presente pesquisa, pudemos acompanhar, por exemplo, alguns modos de agência da fotografia: como um *souvenir*, como um documento ou atestado de realidade, como um meio de informação, como um objeto estético e até mesmo como monumento no sentido tecido por Jacques Le Goff. Essa multiplicidade de usos permitiu compreender seus mais variados papéis na construção das personalidades públicas tanto pelas mídias quanto por seus consumidores.

Tomar as fotografias como fontes também trouxe dificuldades. Primeiramente, como não é habitual no universo acadêmico se referir a fatos ou ideias a partir de imagens, é bastante penoso trazer à consciência a sua centralidade para certas reflexões ou mesmo para algumas configurações textuais. Além disso, questões associadas ao controle sobre os direitos das imagens revelam que há ainda um longo caminho a ser percorrido para que se possa utilizá-las sob uma perspectiva propriamente acadêmica ou com finalidades públicas.

Afora as questões concernentes ao *visual*, a *visibilidade* se afigurou uma dimensão central para os propósitos desta pesquisa por tratar do campo das escolhas de uma sociedade para tornar pessoas, objetos e fenômenos visíveis ou invisíveis ou, em outras palavras, por se referir às relações de poder e aos conflitos envolvendo as imagens. Para explorar o campo da visibilidade, mobilizamos as noções de *ver*, de *dar a ver* e, sobretudo de *ser visto* para acompanhar de que maneira o reconhecimento social, fundamental para a configuração da celebridade, foi tecido em torno da aparência dos jogadores com o auxílio da fotografia. Por essa razão, trabalhar com a cultura visual e, em especial, com o papel das imagens fotográficas, foi uma exigência e não opção para tratar desse tema.

Os trabalhos de Natalie Heinich (2012) e de Antoine Lilti (2014) apontam para a mesma direção. Para os autores, a celebridade é um gênero de proeminência social que não pode ser compreendida senão por meio da imagem. Ao acompanhar como Rousseau e Voltaire eram reportados em jornais, cartazes, livros e estampas a partir da segunda metade do século XVIII, Lilti notou que, paralelamente ao interesse por suas obras, corria uma curiosidade pela fisionomia¹⁵ e pela vida privada desses autores.

¹⁵ Aliás, a fisionomia e uma de suas figurações, a silhueta, tornam-se objeto de interesse geral a partir do fim do século XVIII, segundo Georges Vigarello (2012).

Esse interesse sinalizava o surgimento de uma nova “costura” sociocultural baseada na partilha e simultaneidade de interesses por pessoas e atividades não necessariamente associadas à realeza como havia acontecido durante todo o Antigo Regime. Para Lilti, a imprensa figurava como um dos elementos responsáveis por essa transformação. E como tais interesses migravam dos salões para as páginas dos jornais, e, delas, para os comentários nos cafés, praças e casas, então os limites entre “esfera pública” e “esfera privada” pareceram mais flexíveis do que definia a filosofia política baseada na obra de Kant. Não por coincidência, tratava-se de uma sociedade que começava a se questionar sobre seu pilar monárquico.

Embora assentada na Europa nos dois séculos que antecederam a chegada do futebol ao Brasil, a pesquisa de Lilti nos interessou de perto por apontar uma estreita relação entre a circulação de imagens e de notícias, a produção de um novo espaço visual e o surgimento da celebridade. Mas é o sociólogo Chris Rojek (2001) que aprofunda a função social da celebridade, caracterizando-a inicialmente a partir de sua etimologia:

a raiz latina do termo é *celebrem*, que tem conotações tanto com “fama” quanto com “multidão”. Há também uma conexão com o latim no termo *celere*, do qual deriva a palavra inglesa *celerity* [celeridade], que tem o sentido de “ligeiro”. As raízes latinas indicam uma relação entre uma pessoa tida como possuidora de singularidade e uma estrutura social na qual o caráter da fama é fugaz. A palavra francesa *célèbre*, que significa “publicamente reconhecido”, carrega conotação semelhante. Além disso, sugere representações da fama que florescem para além dos limites da religião e da sociedade da corte. Em uma palavra, ela vincula a celebridade a um público e reconhece a volúvel e temporária natureza do mercado nos sentimentos humanos (p. 9, tradução nossa)¹⁶.

Por essa razão, a celebridade figura para o autor como um fato social total, ao condensar aspectos da produção e da circulação de valores, sentimentos, desejos e esperanças de uma sociedade. Driessens (2013), que trabalha sob perspectiva semelhante, assevera a necessidade de compreender como se constitui a necessidade e a capacidade de transformar pessoas comuns em celebridades. Para tanto, delinea dois conceitos complementares, *celebritization* e *celebrification* e propõe

reservar *celebritization* [celebritização] para as mudanças sociais e culturais agenciadas por celebridade. A *celebrification* [celebrificação], em contraste, compreende as mudanças no nível individual, ou mais

¹⁶ Texto original: “The Latin root of the term is *celebrem* which has connotations with both ‘fame’ and ‘being thronged’. There is also a connection in Latin with the term *celere* from which the English word *celerity* derives, meaning ‘swift’. The Latin roots indicate a relationship in which a person is marked out as possessing singularity, and a social structure in which the character of fame is fleeting. The French word *célèbre*, meaning well known in public, carries similar connotations. In addition, it suggests representations of fame that flourish beyond the boundaries of religion and court society. In a word, it ties celebrity to a public, and acknowledges the fickle, temporary nature of the market in human sentiments”.

precisamente, o processo pelo qual pessoas comuns ou figuras públicas são transformadas em celebridades (p. 5, tradução nossa¹⁷).

Após tomar contato com tais processos e definições, pudemos melhor definir os eixos norteadores da pesquisa. A *celebritização* da cultura futebolística do Rio de Janeiro foi compreendida de forma paralela e complementar às trajetórias de Marcos Carneiro de Mendonça e de Leônidas da Silva. E por meio de suas fotografias, nos aproximamos do processo de *celebrificação* do jogador de futebol. Em outras palavras, embora figurem como conceitos importantes da sociologia contemporânea, *celebritização* e *celebrificação* são aqui tratados como parte de processos históricos, pois não se pode esquecer que o mecanismo de produção em série das celebridades futebolísticas é fruto de práticas sociais que não “nasceram prontas”, mas foram historicamente constituídas em meio à atuação de variados agentes, em certas circunstâncias espaciais e temporais. Desse modo, a nosso ver, é apenas ao acompanhar o curso dos acontecimentos socioculturais relacionados às trajetórias de Marcos Carneiro de Mendonça e de Leônidas da Silva, os mais retratados durante as primeiras décadas do futebol, que se pode compreender como foi sendo construída a figura do craque que, afinal, acabaria envolvendo toda a cultura brasileira.

Do material teórico à análise de problemas: a opção pela narrativa

Considerando o quadro teórico que aproxima duas frentes: um olhar sobre a produção midiática e outro sobre as imagens sociais – fruto da produção coletiva envolvendo imprensa e consumidores – para compreender o papel da visualidade e da visibilidade na configuração da celebridade, não seria inesperado que adotássemos um ponto de vista mais analítico ou genérico face aos problemas levantados pela pesquisa. No entanto, tal como ocorreu em relação às fontes, o universo teórico acabou posicionado de maneira auxiliar, uma vez que optamos pela *ação* dos agentes históricos¹⁸.

Recorrer à narrativa e à escala da ação humana figurou, portanto, como uma forma de vivenciar o interesse genuíno pelas vidas, tramas e projetos tecidos por pessoas em contextos diferentes e distantes, abrindo uma possibilidade, ainda que fugidia, de com elas se conectar. Pois ao se posicionar no momento da ação, procurando se fazer contemporâneo dos seus atores, o historiador pode se deparar com o futuro aberto pelos homens do passado, alerta Paul Ricœur. E ao assim fazer revela um passado povoado de projetos, muitos dos quais ficaram irrealizados (RICŒUR, 1995).

¹⁷ Texto original: “to reserve celebrization for the societal and cultural changes implied by celebrity. Celebrification, in contrast, comprises the changes at the individual level, or more precisely the process by which ordinary people or public figures are transformed into celebrities”.

¹⁸ Ricœur (2010, p. 248)

A partir dessa perspectiva, procuramos nos aproximar das ações de Marcos Carneiro de Mendonça, Mario Rodrigues Filho, Fausto dos Santos e Leônidas da Silva, alguns dos principais agentes¹⁹ de uma trama que assumiu grandes proporções ao se conectar com a formação de uma cultura futebolística e midiática internacional, com a ampliação do mercado de entretenimento e com a construção de discursos nacionais integradores como o da mestiçagem modernista ou da identidade brasileira.

Acompanhamos as fotografias e notícias sobre eles publicadas em páginas de jornais e de revistas ilustradas que tematizavam sua presença em campos de futebol, sedes sociais de clubes ou cafés no centro da cidade. Fruto das demandas de variados atores, as fotografias revelavam aspectos de suas subjetividades e de suas negociações para se fazerem *visíveis* na cidade renovada pelas reformas de Pereira Passos. Dezenas de fotógrafos anônimos foram os responsáveis por essas imagens. E mobilizando fotograficamente os signos criados pela sociedade carioca atenderam jogadores, clubes esportivos, empresas e até mesmo o poder público interessado em representar visualmente seu poder. Foi nesse contexto que a aparência e o reconhecimento sociais se tornaram ingredientes fundamentais das convenções fotográficas e das relações urbanas.

Quanto aos signos especificamente associados ao esporte, é preciso destacar que guardavam semelhanças com aqueles produzidos em outras cidades do mundo à época. Pois no contexto de transformação urbana, em que se procurava estabelecer e legitimar uma ordem burguesa, cidadina e moderna, eles foram continuamente colocados em circulação em jornais e revistas ilustradas para que altos e médios segmentos sociais, praticantes dos esportes, pudessem ver e ser vistos em atuação nas cidades renovadas.

Sobre esse aspecto, vale reiterar que apenas a abertura promovida pela narrativa poderia nos aproximar dos surpreendentes desdobramentos da experiência relacionada à incorporação de homens de pele negra às fotografias de futebol no Brasil. Não fosse a observação “microscópica” da relação entre as demandas dos jogadores, as ofertas de fotógrafos e o papel de mediação assumido pela imprensa no contexto do *amadorismo marrom* e dos anos iniciais do futebol profissional, não teria sido possível reconhecer a *novidade* que trajetórias como as de Marcos Carneiro de Mendonça, Fausto dos Santos e, sobretudo, Leônidas da Silva representaram na cultura carioca.

Ela permitiu notar que enquanto Marcos procurou se ajustar ao modo de vida burguês que vinha sendo forjado na cidade, Leônidas representou papel fundamental em sua reorientação. Ao viver as contingências de um campo futebolístico e fotográfico em

¹⁹ Infelizmente, à exceção de uns poucos fotógrafos amadores e profissionais que alcançaram fama à época de suas atuações, no final dos anos 1940, não pudemos identificar outros agentes ligados à fotografia esportiva no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX.

formação como um núcleo de possibilidades, o jogador de pele negra acabou por reconfigurar a trajetória a ele previamente destinada em razão de sua cor. Sua hábil mobilização dos signos colocados em jogo pelas fotografias e mídias durante a década de 1930 não apenas o colocou em novo e improvável lugar, mas abriu espaço para o surgimento de outras *novidades* socioculturais.

Por essa razão, o racismo estrutural e institucional que marcam o país não serão diretamente mencionados nas páginas seguintes desta tese²⁰. Longe de procurar atenuar a tragédia que o fenômeno representa, a opção visa transcender as formas mais usuais de mencionar as experiências de sujeitos de pele negra – a identificação e denúncia do racismo – para se aproximar das *ações, valores e desejos* de personagens como Fausto dos Santos e Leônidas da Silva, mesmo em face das limitações que lhes foram incessantemente colocadas. Com isso, buscamos oferecer um lugar ao presente vivido e ao futuro projetado pelos agentes históricos na condição de sujeitos e não de categorias sociais.

Ao se distanciar do passado “substancializado” da escravidão (p. 183), optando antes “pelo presente e pelo futuro do que pelas canções do passado” (FANON, 1952, p. 173), Leônidas nos lembra de outra importante consideração de *Pele negra, máscaras brancas* quando o autor afirma que nem o colonialismo, nem a escravidão devem fixar o homem “uma vez que seu destino é ser livre”. Mesmo denso ou inexorável, o passado não possui a capacidade de determinar ou restringir os atos dos sujeitos. Pois o fundamento de cada ato é o próprio sujeito. Assim, a cada vez que ele ultrapassa o dado histórico, torna-se capaz de introduzir um novo ciclo de liberdade (1952, p. 187).

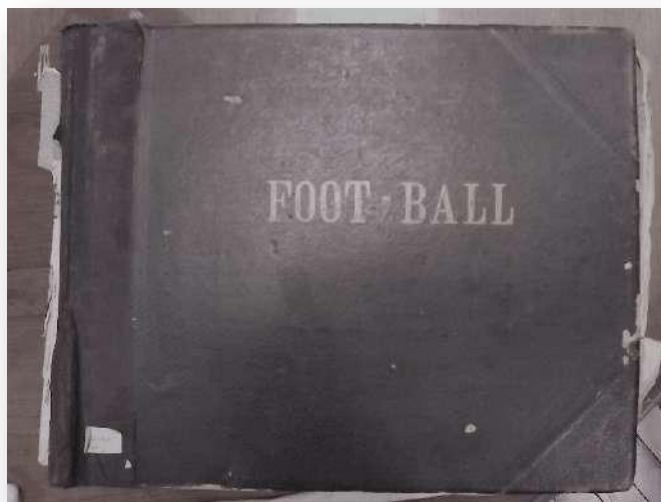
E uma vez que cabe ao historiador proteger também os sonhos e projetos futuros, mesmo dos sujeitos constituídos em meio à nefasta experiência da escravidão, vejamos então como os personagens dessa pesquisa lidaram com os dados históricos, com seus possíveis ciclos de liberdade e como tais experiências impactaram o que foi vivido depois deles.

²⁰ O tema foi e permanece sendo explorado por pesquisadores como Antonio Jorge Soares, José Sérgio Leite Lopes, José Paulo Florenzano, José Miguel Wisnik, Ronaldo Helal, Marcel Tonini, entre outros.

CAPÍTULO 1 – Marcos Carneiro de Mendonça, a cidade renovada e o futebol

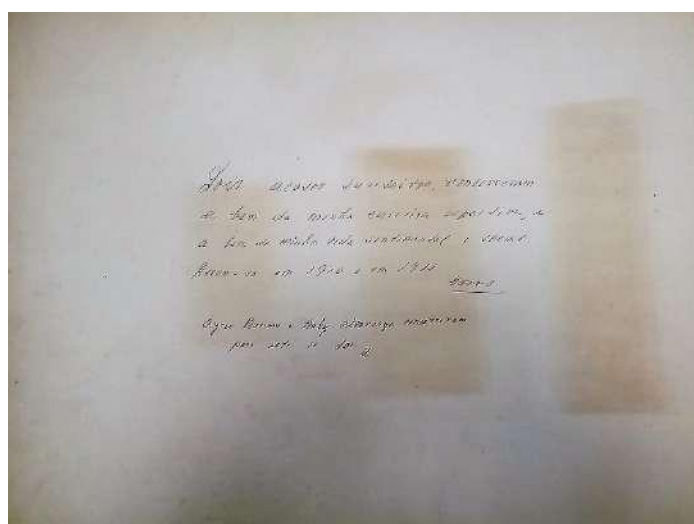
1.1 Tecer uma autobiografia a partir do futebol

Figura 1 – Capa do álbum Marcos Carneiro de Mendonça.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor manuscritos.
Dimensões: 50cm largura, 40cm altura, 10cm espessura.

Figura 2 – Página de abertura do álbum Marcos Carneiro de Mendonça.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor manuscritos.

“Dois acasos sucessivos concorreram de bem de minha carreira esportiva, e a bem de minha vida sentimental e social. Deram-se em 1910 e 1911. Ayres Barroso e Baby

Alvarenga concorreram para isto se dar. M.”. Com essas três frases, Marcos Carneiro de Mendonça dá início ao álbum de memórias sobre sua trajetória como jogador de futebol. Ele completara 15 anos quando atuou pela primeira vez, em 1910, no Haddock Lobo Futebol Clube, e tudo indica que tenha desde então iniciado a coleta de recortes sobre sua carreira. Ela se encerraria doze anos depois, contabilizando importantes participações no Fluminense Football Club e nos selecionados do Rio de Janeiro e na equipe brasileira de futebol.

Naqueles anos, a cidade do Rio de Janeiro vivia o futebol como uma nova “mania” e, se havia entre os formadores de opinião aqueles que viam a novidade com maus olhos, outra parcela de profissionais se animava com as possibilidades trazidas pelo esporte, caso de inúmeros jornalistas e fotógrafos. É, pois, em meio à atmosfera de euforia que caracterizou a *belle époque* carioca que se pode compreender o investimento de Marcos na prática do futebol, na coletânea de recortes e no registro de suas lembranças. Conservadas no depoimento para a série *Esporte Brasileiro*, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1967, algumas dessas lembranças se tornam particularmente importantes para compreender as demais atividades a elas associadas.²¹

A Geraldo Romualdo, Fábio e Luiz Carneiro de Mendonça, seus irmãos, o ex-jogador conta que seu gosto pelo esporte começou com o hábito do pai e do irmão mais velho, Luiz, de levá-lo ao campo da Rua Campos Salles, no bairro da Tijuca, onde aconteciam as partidas do América Football Club e do Haddock Lobo Football Club²². A cena ilumina o hábito nascente de fazer da assistência a uma disputa esportiva um entretenimento familiar.

Por possuir uma saúde frágil em razão da febre amarela contraída ao chegar ao Rio de Janeiro²³, o jovem foi prevenido pelo médico da família sobre o fato de que só

²¹ Trabalharemos aqui com a distinção realizada por Paul Ricoeur (2007) entre memória, lembrança e rememoração. Propondo uma modesta ordenação do campo semântico designado pelo termo “memória”, o autor afirma que “seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada. Dizemos a memória e as lembranças [...]. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos *umas* lembranças [...]. As lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial” (p. 41). Já a rememoração estaria mais próxima de uma *operação* cognitiva, um trabalho do sujeito para se situar no fluxo do tempo vivido (cf. pp. 53–54).

²² Clubes que dividiram a sede esportiva antes de se fundirem em um único clube, mantendo depois apenas as cores e o nome do América.

²³ Nascido na cidade de Cataguazes, Minas Gerais, Marcos veio com sua família para o Rio de Janeiro em 1902, aos sete anos de idade. Ao chegarem, a avó, a prima e o próprio Marcos contraíram febre amarela. Ele foi o único a sobreviver (Depoimento MIS, Memória do Esporte Brasileiro, 1967).

poderia integrar uma equipe de futebol numa posição que lhe poupasse o desgaste físico. Restava-lhe, assim, a posição de goleiro, da qual se tornaria um observador sistemático:

eu fui mais ou menos notando quais seriam as vantagens e deficiências da aplicação técnica de cada um deles. Os mais importantes da época: Álvaro Werneck, Baby Alvarenga, Otto Baena, Waterman (Fluminense) [...], cada um tinha seu tipo de jogo, mas nenhum com as características da evolução técnica que nós conseguimos alcançar. Esta é a razão pela qual eu cheguei a ser *goalkeeper*.²⁴

Marcos afirma que a análise da performance dos principais goleiros à época lhe permitiu não apenas constituir sua forma de jogar como também aprimorar, em si mesmo, os aspectos técnicos daqueles jogadores nos quais se inspirou. Além de destacar o papel que a *observação* cumpriu em sua formação, tema ao qual voltaremos, e sugerir seu próprio lugar no panteão dos goleiros, o ex-jogador se vale do momento para descrever o primeiro acaso a contribuir para o início de sua carreira, o mesmo anunciado na primeira página de seu álbum. Ele conta:

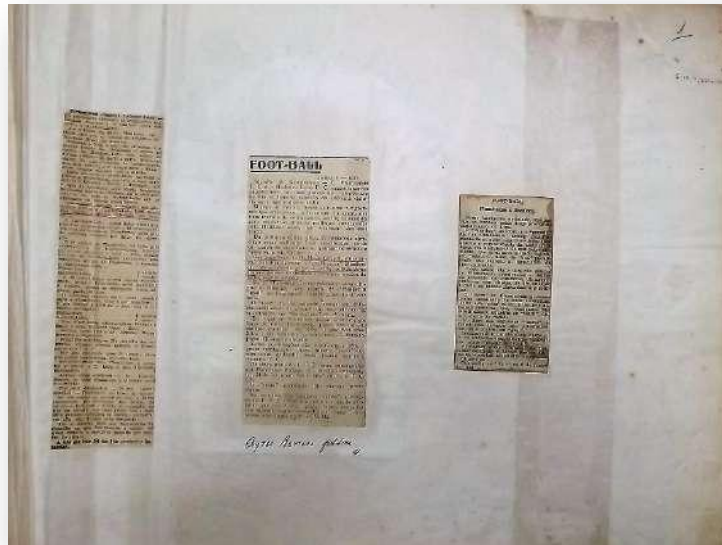
Logo após as primeiras atuações no campo do Haddock Lobo [...], no dia 10 de junho de 1910, sem pertencer a nenhum time, eu estava na arquibancada para assistir à partida do jogo do Haddock Lobo com o Fluminense — que era o campeão da época [...] — quando, antes de dar início ao jogo do primeiro time, eu fui surpreendido com um chamado para jogar, com meus recentes 15 anos, contra o primeiro time do Fluminense, que era o campeão da cidade. Vesti-me. Soube que tinha havido um debate para saber se, na falta do *goalkeeper* do primeiro time do Haddock Lobo, que era o engenheiro Ayres Barroso — que tinha embarcado para os EUA sem comunicar claramente que ia embarcar —, jogava o *goalkeeper* do segundo time [...] e então mesmo que Ayres Barroso não comparecesse, eu já estaria em melhores condições de jogo em relação ao jogador do segundo time que era bem mais velho que eu.²⁵

Tendo então faltado o jogador Ayres Barroso, Marcos pôde estrear como goleiro do primeiro time do Haddock Lobo contra o time do Fluminense. Seu desempenho em campo foi recebido com entusiasmo e, uma vez que se tratava de um jogo contra a equipe mais importante da cidade à época, inúmeros comentários positivos foram publicados na imprensa da cidade. Alguns deles foram selecionados pelo goleiro e mereceram ocupar as primeiras páginas de seu álbum de memórias (figuras 3 e 4).

²⁴ Depoimento MIS-RJ, Memória do Esporte Brasileiro, 1967.

²⁵ *Idem*.

Figura 3 – Primeira página do álbum Marcos Carneiro de Mendonça



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor manuscritos.

Figura 4 – Primeira página do álbum Marcos Carneiro de Mendonça (detalhe)



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor manuscritos.

Décadas depois, durante a entrevista ao MIS-RJ, as mesmas páginas foram recuperadas para amparar seu depoimento:

realmente a minha estreia foi muito agradável porque o principal cronista da época, que era o Neto Machado, [...] me surpreendeu com a notícia que aqui está nesse álbum. Eu posso ter aqui em resumo, se quiserem, e não considerarem que seja uma vaidade especial [...], dizer o que por Neto Machado foi dito na notícia: “dos jogadores do Haddock Lobo é, entretanto, de justiça destacar o *goal-keeper* Mendonça, com excelente golpe de vista, colocando-se sempre perfeitamente bem e com uma escóira de mãos, seguras e firmes”. Eis aí a minha apresentação, meu cartão de visitas para a carreira de *footballer*.

Associados, álbum e depoimento perfazem um sofisticado ciclo de rememoração e de recriação narrativa do autor acerca dos momentos iniciais de sua carreira.²⁶ Além disso, apontam para a centralidade dos comentários positivos e públicos em sua autobiografia — portanto, para a centralidade da construção de uma imagem social de seu autor —, preocupação, aliás, continuamente retomada na entrevista dada ao Museu da Imagem e do Som:

com um ano de jogo eu já fui convidado para *goal-keeper* [...] então por que me estimulei? [...] Quando eu terminei a campanha de 1910, eu fui a um cinema que havia na rua Haddock Lobo chamado *Cinema Belo* e quando eu entrei, me deparei com um rapaz bem mais velho que eu (que morreu desembargador aqui), Constant Figueiredo [...] que me abriu os braços, [o que] não era comum na época, pois ele era colega do meu irmão mais velho [...], virou-se para mim e [disse]: “então seu Marcos, revelação de 1910!” Eu não tinha a menor ideia de que pudesse ser considerado um jogador de revelação em 1910, mas aquilo me marcou do ponto de vista esportivo e da responsabilidade que dali por diante me cabia defender: essa ideia de ser uma revelação em 1910.²⁷

A cena que destaca a entrada do cinema, provavelmente a sala de espera, e o encontro com o rapaz mais velho remete a uma interessante e conhecida circunstância cultural. Tal qual o campo da Rua Campos Salles, os cinemas da Rua Haddock Lobo

²⁶ Muito embora o álbum de Marcos finalize com o ano de 1919, sua carreira futebolística foi encerrada em 1922, depois de sua participação no campeonato sul-americano daquele ano. Após esse período, Marcos prosseguiu com diferentes atividades. Dirigiu a Usina Esperança e a Usina Queiroz, patrimônio da família de sua esposa, Anna Amélia. Dedicou-se também ao ofício de historiador, concentrando-se no período pombalino, tendo publicado: *O Intendente Câmara* (1933), *O Marquês de Pombal e o Brasil* (1960), *A Amazônia na era pombalina* (1963), *Erário Régio* (1968), *Raízes da formação administrativa do Brasil, séculos XVI–XVIII* (1972), *Aula do Comércio* (1982), *A Independência e a Missão Rio Maior* (1984), *Rio Guaporé, Primeira fronteira definitiva do Brasil* (1986), *Século XVIII Século Pombalino no Brasil* (1988). Foi também membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

²⁷ Em sua tese de doutorado, Raul Milliet Filho (2009) transcreve outra entrevista de Marcos Carneiro de Mendonça ao mesmo Projeto Memória do Esporte sobre os mesmos momentos aqui citados. Sua referência é a seguinte: Projeto Memória do Esporte, Fundação Roberto Marinho, Universidade Candido Mendes e Ministério da Educação, 1985. Suas transcrições revelam que, de maneira geral, as entrevistas são equivalentes.

constituíam um importante espaço de sociabilidade no cotidiano do bairro da Tijuca (FERRAZ, 2012). E ainda que alguns desses espaços tenham tido vida curta, como provavelmente é o caso do Cinema Belo, eles contribuíram significativamente para a concretização dos novos tipos de laços sociais que a cidade, em pleno período de reformas, demandava de seus habitantes.

Famílias como a de Marcos pareciam ainda mais sujeitas a essas demandas. Ao abandonarem a vida nas fazendas para experimentar as promessas de urbanidade e modernidade da capital do país, procuraram nas práticas e valores tidos como citadinos, como o de frequentar salas de cinema, os modelos para sua integração social. É assim que se pode compreender como, segundo Kuster (2017, p. 8), “cinema e cidade, constroem um elo entre os que deles participam, reforçando — seja através do devaneio, seja através das vivências coletivas — o sentido de vida em sociedade”.

Na esteira dos novos entretenimentos, as vivências associadas ao futebol não foram menos importantes que as do cinema. Em verdade, elas integraram e reforçaram o quadro mais amplo das referências culturais “modernas” da cidade, para as quais boa parte da população já se encontrava bastante sensível. A cena da conversa entre os jovens no cinema ecoa essa atmosfera de *mutação* cultural em que cinema e esporte, principalmente o futebol, tornam-se práticas valorizadas e complementares como já descreveram Victor Melo (2006), Maurício Murad (2010) e também Nicolau Sevckenko (2002). Nas palavras deste último:

A educação física se torna obrigatória nas escolas, mas as pessoas se exercitam voluntariamente em academias, associações atléticas e na sua própria casa. Vicejam os filmes de ação e aventura, os thrillers, os westerns, as histórias em quadrinhos, os desenhos animados, os livros de bolso com histórias de detetive, de espionagem e de guerra. Os clubes pululam, com o destaque para o futebol, mas envolvendo todos os esportes. As modas mudam para se tornar esportivas, leves, curtas, coladas ao corpo, expondo amplas áreas para a respiração e a insolação, exibindo os músculos e formas torneadas do físico. A modelação e o condicionamento do corpo e da mente se tornam uma obsessão, um culto. (p. 569)²⁸

Assim, como parte dos sentidos hegemônicos da sociedade carioca, as práticas associadas ao futebol integraram a base sociocultural das experiências que alimentaram o processo de subjetivação de rapazes como Marcos, como ele deixa entrever neste trecho da entrevista:

²⁸ Ver também Melo e Peres (2005).

Eu não tinha a menor ideia de que pudesse ser considerado um jogador de revelação em 1910, mas aquilo me marcou do ponto de vista esportivo e da responsabilidade que dali por diante me cabia defender: essa ideia de ser uma revelação em 1910.²⁹

Embora a passagem remeta primeiramente ao tema da responsabilidade e à cultura da honra aqui concebida como reconhecimento público da excelência³⁰, interessa se deter sobre a afirmação de Marcos acerca do lugar a ser por ele assumido num futuro futebolístico que a ele se anunciava. Se mantemos em mente que essas questões estavam subordinadas à maneira como Marcos rememorava seu passado quando concedeu a entrevista, em 1967, temos então os índices de uma experiência pessoal que, com o auxílio de narrativas e de imagens sobre futebol, põe em diálogo um conjunto de lembranças, afetos e projetos num fluxo temporal distendido.

Levando-se em conta que o jogador tinha apenas 15 anos quando passou a defender oficialmente um clube de futebol e 73 anos quando recuperou esse momento numa narrativa em torno da responsabilidade pessoal, da revelação e do reconhecimento social, vemos emergir de maneira candente o tema da subjetivação como forma de relação entre um sujeito e seu entorno social. E uma vez que o tema não está associado apenas à produção autobiográfica de Marcos, mas também a sua prática esportiva e colecionista, parece importante se deter nele por um momento. Trata-se de uma possibilidade de compreender as relações sociais estabelecidas em torno de objetos como álbuns e fotografias a partir de universo pessoal e afetivo.³¹

1.2 Tempo, espaço e objetos materiais no processo de subjetivação

Inicialmente, é importante assinalar que, muito embora a subjetivação se relacione à questão da identidade, tema recorrentemente explorado nas pesquisas sobre a cultura do futebol, esses processos não se confundem. De maneira breve, é possível afirmar que a subjetivação é delineada em torno do processo de constituição e do reconhecimento da singularidade de um indivíduo. Nele, os percursos identitários, marcados pelos signos da semelhança e do pertencimento face à oferta de experiências de alteridade e de inserção

²⁹ Depoimento MIS, Memória do Esporte Brasileiro, 14-08-1967.

³⁰ Questão explorada em nossa pesquisa de mestrado (SILVA, D., 2013) na busca por identificar os sentidos associados à prática do futebol amador que, aliás, se repetem no caso de Marcos (cf. SILVA, D., 2017). Sobre o tema da honra ver também Sennet (1999) e Franco Jr (2004).

³¹ Meneses (1998) já alertava para a importância de se aproximar do universo subjetivo e afetivo de colecionadores como forma de compreender relações sociais estabelecidas em torno de certos objetos.

em novos contextos socioculturais, são certamente importantes, mas não representam a integralidade dessa experiência.

É Michel Foucault (1984) quem explora a noção de subjetivação sob perspectiva que aqui interessa sublinhar. Sua preocupação com o surgimento da subjetividade e da moralidade no Ocidente o aproximou dos textos que fazem referência a um núcleo de práticas associadas ao chamado “cuidado de si”. Remetendo ao século IV a.C., esse universo do cuidado e da atenção para consigo permitiu ao autor pensar no surgimento de experiências “que conferiam cada vez mais espaço aos aspectos ‘privados’ da existência, aos valores da conduta pessoal e ao interesse que se tem por si próprio” (p. 47). Caracterizando as práticas associadas ao “cuidado de si”, Foucault acaba por nos aproximar dos aspectos que afinal configuram sua noção de subjetivação:

nós podemos, à noite ou de manhã, reservar alguns momentos ao recolhimento, ao exame daquilo que precisamos fazer, à memorização de certos princípios úteis, ao exame do dia terminado [...]. Sêneca, Epíteto, Marco Aurélio fazem referência a esses momentos que devemos consagrar a nos voltarmos a nós mesmos. Podemos também interromper de tempos em tempos essas atividades ordinárias e fazer um desses retiros que Musonius [Rufus], entre tantos outros, recomendava vivamente: eles permitem que se esteja face a face consigo mesmo, que se recolha seu passado, que se passe sob os olhos a vida vivida, que se familiarize, através da leitura, com os preceitos e os exemplos pelos quais desejamos nos inspirar, e que se reencontre, graças a um esvaziamento, os princípios essenciais de uma conduta racional [...] Esse tempo não é vazio: ele é povoado de exercícios, de tarefas práticas, de atividades diversas. Ocupar-se consigo mesmo não é uma sinecura. Há cuidados com o corpo, regimes de saúde, exercícios físicos sem excessos [...], há meditações, leituras, anotações a respeito de livros ou de conversas prolongadas, os quais já sabemos, mas dos quais precisamos nos apropriar ainda mais. (pp. 70–71, tradução nossa³²)

Primeiramente, o trecho reitera o fato de que a busca pelo efeito do estar face a face consigo não é, como se costuma atribuir, uma exclusividade do século XVIII — o

³² Texto original: “On peut, le soir ou le matin, réserver quelques moments au recueillement, à l’examen de ce qu’on a à faire, à la mémorisation de certains principes utiles, à l’examen de la journée écoulee [...] Sénèque, Épictète, Marc Aurèle font référence à ces moments qu’on doit consacrer à se tourner vers soi-même. On peut aussi interrompre de temps en temps ses activités ordinaires et faire une de ces retraites que Musonius [Rufus], parmi tant d’autres, recommandait vivement: elles permettent d’être en tête à tête avec soi-même, de recueillir son passé, de placer sous ses yeux l’ensemble de la vie écoulee, de se familiariser, par la lecture, avec les préceptes et les exemples dont on veut s’inspirer, et de retrouver, grâce à une dépouillée, les principes essentiels d’une conduite rationnelle. [...] ce temps n’est pas vide: il est peuplé d’exercices, de tâches pratiques, d’activités diverses. S’occuper de soi n’est pas une sinécure. Il y a les soins du corps, les régimes de santé, les exercices physiques sans excès [...] il y a les méditations, les lectures, les notes qu’on prend sur les livres ou sur les conversations étendues, et qu’on sait déjà mais qu’il faut s’approprier mieux encore”.

que não deixa de suscitar questões sobre as frequentes relações entre cultura material e o surgimento das noções de sujeito e de sociedade nesse período. Mais importante, porém, é o destaque dado às práticas que permitem ao indivíduo a recriação da experiência do tempo. “Passar sob os olhos a vida vivida” é condição fundamental para o autoconhecimento, que nada tem de essencial, já que depende da relação com o tempo.³³ É nesse sentido que o tempo se afigura como uma das dimensões fundamentais na constituição de uma subjetividade:

pode-se afirmar, com certa convicção, que a subjetividade é a expressão do que em nós, em nosso núcleo de subjetividade, se relaciona com as coisas, com o mundo, por isso envolve uma relação com o tempo [...]. Além disso, o elo entre subjetividade e tempo, de modo mais radical, é uma forma de dizer que o sujeito é corpo, que a subjetividade é algo que acontece num corpo e dele não se desvincula. De fato [...] se a subjetividade é uma expressão de nossa relação com as coisas, através da história, então o modo mais imediato pelo qual essa relação se expressa é o corpo. (CARDOSO JR, 2005, p. 345).

Se o tempo é dimensão fundamental no processo de subjetivação, só o corpo, em razão de sua realidade física, material, pode oferecer ao indivíduo a oportunidade de experimentá-lo. Pois é no encontro da materialidade do corpo com a materialidade do mundo que a experiência temporal se consoma, por meio de práticas e de *coisas*. É nesse sentido que *coisas* como os diários íntimos, os livros, os almanaques e os álbuns de fotografias figuram como parte fundamental de um conjunto de práticas que põem as pessoas numa relação com o tempo a partir do efeito face-a-face consigo mesmo.

Nessa medida, as lembranças e o álbum de memórias de Marcos — produzidos, conservados e remodelados durante décadas — colocam em perspectiva temporal um universo particular tecido em torno de práticas e objetos ligados ao futebol. Por essa razão, permitem compreender o papel do esporte em seu longo processo de subjetivação.³⁴

Ao mesmo tempo, uma vez que “não nos lembramos somente de nós [mesmos] vendo, experimentando e aprendendo, mas [também] das situações do mundo nas quais vivimos, experimentamos e aprendemos” (RICŒUR, 2007, p. 53), as experiências de Marcos, materializadas em seu álbum e em seus depoimentos, permitem acessar a cena

³³ Por sua vez, essa abrangência temporal só pode ser refigurada (compreendida) a partir de uma recriação narrativa, tal como a realizada por Marcos em suas entrevistas e palestras. Sobre o papel da narrativa na refiguração do tempo ver Ricœur (2010).

³⁴ Marcos Carneiro de Mendonça viveu quase um século, falecendo em 1988, poucos meses depois de oferecer uma palestra sobre sua trajetória e sobre a história do Fluminense.

social em que ele estabeleceu esse diálogo consigo mesmo, o que justifica o trabalho com seus vestígios em sentido histórico mais amplo.

Para assim proceder, parece importante investigar os aspectos das relações sociais capazes de revelar como certos sentidos socioculturais foram produzidos à época em que Marcos dava início ao seu álbum e como entraram em circulação no específico contexto do futebol.³⁵ Interessa, pois, investigar os aspectos relacionados à produção e à circulação de imagens no Rio de Janeiro.

1.3. Rio de Janeiro: cidade tornada cenário

Como se sabe, os anos iniciais do futebol na capital do Brasil não coincidiram apenas com as transformações na sociabilidade de seus cidadãos. Grandes reformas urbanas marcaram o período em nome de uma cidade saneada, regenerada e renovada. Entre os inúmeros e variados testemunhos associados a essas reformas, vale acompanhar aquele realizado pelo próprio Marcos. Durante uma palestra sobre a história do Fluminense Futebol Clube, ele conta:

Em 1902 [...] Rodrigues Alves escolheu para prefeito Pereira Passos, muito amigo do Dr. Frontin, grande engenheiro e professor. A cidade estava localizada num ponto entre dois morros, de maneira que não havia uma boa situação higiênica. Então o Dr. Pereira Passos e o Dr. Frontin resolveram abrir uma avenida entre a Praça Mauá e a Praia do Boqueirão, uma avenida larga, em que resolveram colocar o nome de Avenida Central. Nós morávamos pessoalmente, nessa época, na Rua do Carmo, 2º andar. E eu e o Fabio, antes de irmos para a aula, de vez em quando, saíamos de casa e vínhamos para a avenida assistir a derrubada de todas aquelas casas, o que nos distraía muito. O caso é que nessa região, quando as derrubadas estavam quase prontas, começaram as construções. E dois senhores portugueses, Francisco e Antônio Portela, resolveram construir um prédio na esquina da Rua do Ouvidor com a avenida do lado da Rua Direita, depois chamada Rua 1º de março. Construíram o prédio e no prédio instalaram a sua grande e mais importante casa de artigos para homens existente nessa cidade, que foi a Casa Colombo. Isso foi logo depois da abertura da Avenida Central. (MENDONÇA, 1988)³⁶

Primeiramente, é preciso sublinhar que a narrativa carrega os marcadores textuais que revelam o alinhamento do autor às transformações urbanas e aos discursos que as

³⁵ Sob a sugestão do texto de Paulo Knauss (2006, pp. 114 e 108).

³⁶ Histórias do Fluminense contadas por Marcos Carneiro de Mendonça, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CYcluyGbfVQ&index=3&list=PLF821BCC65E299B5B>. Acesso em: 15 maio 2018.

sustentavam naqueles anos iniciais do século XX. Além disso, o período a que faz referência é o mesmo em que foi fundado o Fluminense Football Club, no qual Marcos atuou como goleiro entre 1914 e 1922.³⁷

Mais importante, no entanto, é a força com que a dimensão visual se expressa no depoimento de Marcos. A afirmação de que a derrubada das casas era algo a que os irmãos *assistiam* como fonte de distração é a imagem com a qual o ex-jogador dá início à palestra sobre a história do Fluminense, o que não parece de pouca importância. Sobre essa questão, vale insistir: mesmo não sendo possível distinguir se a atenção que Marcos dispensava à dimensão visual decorre das experiências dos anos iniciais de sua carreira, daquelas ocorridas à época das entrevistas ou de todo esse período, é patente que as imagens ou os aspectos visuais dos eventos dos quais Marcos tomou parte permitiram a ele estabelecer relações entre as temporalidades de sua vida. Ou seja, permitiram-lhe tecer narrativas sobre ela.

Quanto à narrativa criada para dar conta de sua passagem pelo Fluminense, é interessante notar que ela acaba por aproximar dois eventos: o nascimento do clube, em julho de 1902, e as transformações urbanas do Rio de Janeiro, iniciadas pouco depois de Pereira Passos começar sua administração como prefeito, em dezembro de 1902. Essas foram tomadas por Marcos, antes de tudo, como algo a ser visto, já que suas lembranças ressaltam principalmente a dimensão visual dessas transformações.

É sabido que uma variação nas formas de *ver* e de *dar a ver* os acontecimentos da cidade acompanhou as transformações arquitetônicas e urbanísticas ocorridas nos primeiros anos do século XX, sendo o chamado *Bota-abaixo*³⁸ o evento mais significativo na construção de um novo tipo de olhar³⁹ por seus cidadãos. Não se tratava, no entanto, de um olhar genérico e difuso sobre o que acontecia na cidade. De maneira semelhante ao que se dera em Paris entre 1853 e 1870, cujas orientações urbanísticas inspiraram Francisco Pereira Passos e Paulo de Frontin, priorizou-se uma oferta visual de certos

³⁷ E depois como presidente da agremiação, no biênio 1940–1941.

³⁸ *Bota-abaixo* foi um dos apelidos dado às reformas urbanas realizadas na gestão do prefeito Francisco Pereira Passos, entre 1903 e 1906. Também chamado de *Regeneração*, o processo foi marcado pela destruição de mais de 700 prédios e, com eles, inúmeros quarteirões, para a abertura da Avenida Central. Fruto de ações em âmbito federal, conduzida pelo ministro Lauro Müller e o engenheiro Francisco Bicalho, e municipal, pelos citados Pereira Passos e Frontin, gerou enorme deslocamento populacional para os subúrbios.

³⁹ O termo “olhar” aqui condensa o jogo estabelecido entre a capacidade ótica de ver e a capacidade cognitiva da observação e da atenção para com as coisas *olhadas*. Um paralelo interessante pode ser encontrado na língua espanhola com a palavra “*mirada*”, que reúne essas duas dimensões.

aspectos dos projetos, das reformas propriamente ditas e de seus desdobramentos em acordo com os dois principais aportes discursivos que informavam a proposta.

O primeiro deles estava comprometido com o aterro, a retificação, a ampliação da zona portuária e a abertura de amplas vias para facilitar a circulação de mercadorias. Comprometia-se também com o embelezamento da cidade segundo o modelo civilizatório europeu. Tratava-se, portanto, da mobilização de uma perspectiva urbanística e de uma perspectiva econômica sob a combinação de interesses federais e municipais. O ministro Lauro Müller e seu engenheiro de confiança, Francisco Bicalho, dedicaram-se à modernização da cidade para ampliar o potencial comercial e de investimentos da capital. Já o prefeito Pereira Passos e o urbanista Paulo de Frontin voltaram os esforços para a construção de uma “civilização nos trópicos”, uma preocupação recorrente desde o Segundo Reinado (cf. AZEVEDO 2003).

Representado por sanitaristas como Oswaldo Cruz e Paula Souza, o pensamento higienista figurava como o segundo pilar a serviço das transformações urbanas no Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras. Consistindo num conjunto de concepções sobre o corpo físico e social (RESENDE, 2007) acompanhado de prescrições normativas para a garantia da então chamada sanidade do corpo individual e coletivo, o higienismo acabou sustentando uma série de intervenções públicas com vistas a modificar e a controlar os hábitos cotidianos de alguns grupos sociais. Muitas dessas intervenções dependeram de reconfigurações visuais, como atesta a coleção fotográfica do sanitarista Paula Souza, em São Paulo. Com sua câmera, Souza “cartografou” pessoas, espaços e costumes sociais como forma de organizar ações sanitaristas. Em face de seu alcance, as fotografias acabaram por contribuir para efetivar uma “escrita sanitária” da cidade, afirma Eliane Resende (idem).

É, pois, em meio ao impacto de reformas e discursos modernizadores que as vistas do Rio de Janeiro incorporaram novas temáticas. Uma cidade *renovada, saneada e regenerada* começava então a se pronunciar, gerando entusiasmo entre certos segmentos da sociedade carioca. Segundo nota publicada pelo *Correio da Manhã*, o grande responsável por essa transformação seria Pereira Passos que:

Rompendo todos os embaraços da chamada tradição e surdo às ameaças da rotina, conseguiu no seu governo essa coisa estupenda: fez o carioca mudar-se de uma velha cidade tortuosa e colonial para uma opulenta e encantadora capital sem que esse arredasse o pé do Rio de Janeiro. (apud WANDERLEY, 2017, s/p)⁴⁰

⁴⁰ *Correio da Manhã*, de 3 de março de 1913.

Além de desvalorizar a cidade colonial face à cidade moderna e atribuir a Passos a proeza da transformação, o comentário sintetiza uma interessante proposta face à renovação urbana. Ao mencionar que se passava de uma cidade a outra sem “arredar” o pé do Rio de Janeiro, ele evidencia *como* se deu essa transformação: de maneira repentina e independente da contribuição de seus cidadãos, uma vez que nem mesmo a experiência promovida pelo deslocamento do corpo, necessária para estabelecer a noção de mudança, fora requisitado no processo.

Ainda que indiretamente, o comentário remete ao papel das imagens na proposta, pois foi sob os olhos e entre as mãos das pessoas que a cidade primeiro se transformou, pelo manuseio de jornais, revistas ilustradas, cartões postais, panoramas e tantos outros suportes que carregavam as vistas⁴¹ da cidade renovada.

Figura 5 – Avenida Central (atual Rio Branco) após a inauguração em 7 de setembro de 1904.



Fonte: Fundação Oswaldo Cruz. Cartão-postal. s.d.⁴²

⁴¹ Ao lado do retrato, a vista foi o gênero fotográfico mais utilizado desde a entrada da fotografia no Brasil, oferecendo informações espaciais, a partir de planos amplos e enfoques gerais.

⁴² Disponível em: <http://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos>. Acesso em:

Figura 6 – Fotografia de Augusto Malta. Praça XV de Novembro, 30 de abril de 1904. Rio de Janeiro, RJ.



Fonte: Acervo Museu da República⁴³

Figura 7 – Atual Central, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto



Fonte: Álbum de Marc Ferrez sobre a Avenida Central, 1906.⁴⁴

⁴³ O pavilhão da Praça XV de novembro fora reformado em junho de 1903.

⁴⁴ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/handle/20.500.12156.1/2549> Acesso em:

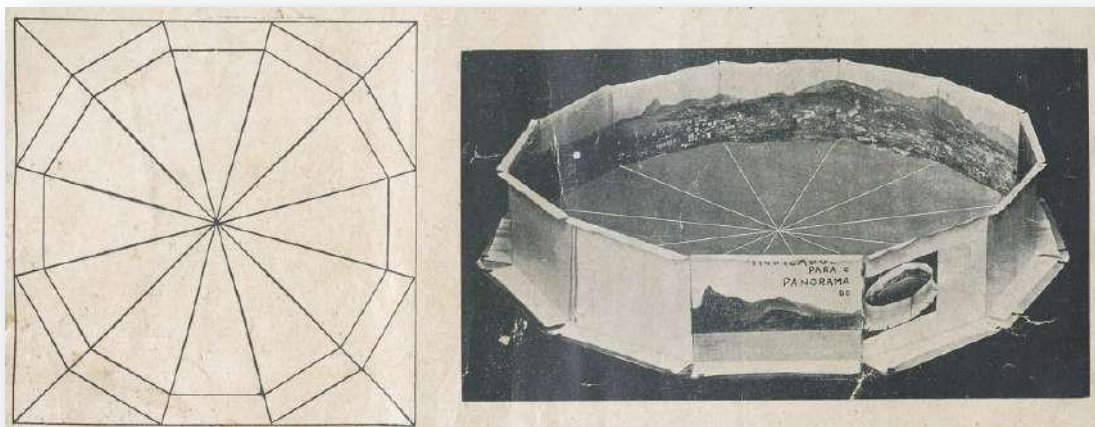
Figura 8 – Panorama circular da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, Brasil, visível do Morro de Santo Antônio, 1917



Fonte: Empresa de Propaganda Brasileira.⁴⁵

⁴⁵ Produzido pela Empresa de Propaganda Brasileira, o panorama da cidade foi publicado pelo Jornal do Brasil em 1917. “Desta primeira edição do panorama, teriam sido produzidos oito mil exemplares. Trata-se de um painel fotográfico circular com uma visão de 360° do centro do Rio de Janeiro, tomada a partir do Morro de Santo Antônio. Foram feitas oito fotos e de cada uma delas aproveitou-se o campo abrangido pelo ângulo de 30 graus. Assim, temos doze seções na imagem, nitidamente marcadas por uma linha vertical”. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/588>. Acesso em: 20 jul. 2018.

Figura 9 – Esquema para montagem do panorama circular do Rio de Janeiro⁴⁶



Fonte: Empresa de Propaganda Brasileira.

Marc Ferrez e Augusto Malta foram os principais fotógrafos a dar corpo à renovação do Rio de Janeiro por meio das imagens. Dedicados aos temas da cidade mesmo antes de iniciadas as reformas, acabaram por registrar as transformações tornando-se porta-vozes de uma nova visualidade urbana assim como ocorrera com “Eugène Atget, na França; Jacob Riis e Lewis Hine, nos EUA; August Sander, na Alemanha; Alinari, na Itália; e os argentinos George Asfeld, Ernesto Schilie, Fernando Paillet” (REZENDE, 2007, p. 122). O caso de Malta é ainda mais emblemático, como ele mesmo sugere em entrevista nos anos 1940:

Eu vivia num ingênuo amadorismo quando um fornecedor da Prefeitura, meu amigo (o empreiteiro Antônio Alves da Silva Júnior), levou-me para tirar fotografias das obras que então o grande Pereira Passos realizava em 1903. Na época, o Rio começava a mudar a indumentária e remoçar. Por acaso o insuperável Prefeito viu as fotografias que eu tirava por esporte e gostou. Propôs-me um emprego na Prefeitura e eu, sem relutâncias, aceitei. (*apud* WANDERLEY, 2017)⁴⁷

Malta acabara sendo contratado como fotógrafo oficial da Diretoria Geral de Obras e Viação da prefeitura de Pereira Passos⁴⁸ e as imagens que produziu, sob a

⁴⁶ Acompanhado de instruções escritas, no verso do mesmo.

⁴⁷ *Revista da Semana*, 16 dez. 1944.

⁴⁸ E “teve como missão inicial registrar imagens de todas as ruas que teriam seu traçado modificado pelo gigantesco projeto urbanístico do prefeito. Pereira Passos [...] deixou a prefeitura em 1906, mas Malta conservou-se no posto por mais 30 anos, registrando desde grandes eventos, como a Exposição Nacional de 1908 e a inauguração da estátua do Cristo Redentor (em 1931), até aspectos da vida cotidiana da cidade”.

influência do prefeito — de quem se tornara amigo —, são vistas como responsáveis pela construção de uma nova cidade tanto quanto as próprias ações de caráter arquitetônico e urbanístico. O tom laudatório utilizado pelo fotógrafo para se referir a Passos, mesmo décadas depois de terminado seu mandato de prefeito, suscita questões sobre como compreendia o seu trabalho face às demandas e realizações políticas daquele momento.

Esse mesmo tom laudatório revela por que não havia espaço para os desdobramentos mais conhecidos das reformas de Passos em meio à nova visualidade. Nas representações estatais que Malta ajudava a criar, as mais fartamente produzidas e preservadas, a *gentrificação*, expressão de um novo tipo de violência urbana amplamente sentida pela população⁴⁹, não foi objeto do mesmo tratamento visual, nem de correlata publicização como foram as ações para a abertura da Avenida Central.

1.4 A cidade como espaço racionalizado de circulação

Em verdade, tanto o processo de expulsão dos populares das regiões centrais quanto o de sua invisibilização já haviam sido iniciados antes das reformas de Passos. Após a abolição, tornara-se imperioso mudar “o sentido de desenvolvimento do Rio de Janeiro”, que ainda possuía os traços de “escravos, libertos e negros livres pobres que instituíram uma cidade própria, arredia” (CHALHOUB, 1996, p. 31). A mudança do sentido de desenvolvimento significava, portanto, a expulsão desses grupos de regiões estratégicas da cidade.

Assim, os cortiços e outros tipos de habitações populares que abrigavam a maior parte desses grupos, tornaram-se o foco das ações públicas, sobretudo dos sanitaristas, que compreendiam esses espaços como corresponsáveis pela transmissão de doenças⁵⁰. Nesse quadro, a eliminação dos cortiços se tornava justificável, sendo o Cortiço Cabeça de Porco o mais preocupante, já que reunia 4 mil populares em pleno centro da cidade (cf. ROCHA, 1986).

Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-augusto-malta/>. Acesso em: 05 jan. 2019. É interessante salientar que processo semelhante ocorrera com Atget, que, mesmo não tendo contratos formais com a prefeitura, realizava fotografias e as vendia às instituições públicas de Paris, tornando-se também uma espécie de fotógrafo oficial da renovação hausmaniana. Sobre Atget, ver: Baldner (s/d); sobre Malta, ver: Moreira, (2008)

⁴⁹ Referenciada em outros gêneros de documentos, consistiu na expulsão dos populares que habitavam as estalagens ou cortiços da região central da cidade, na demolição das edificações que serviam de habitação e na revalorização comercial do espaço.

⁵⁰ Ao analisar a formação do sanitarismo no Brasil, Sidney Chalhoub (1996) revela que uma corrente médica realizava clara opção por tratar das doenças tropicais tendo como principal preocupação o controle de hábitos socioculturais.

Figura 10 – Cortiço Cabeça de porco, 1893. s/a.



Fonte: Prefeitura do Rio de Janeiro. Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos. Disponível em: <http://prefeitura.rio/web/ipp/exibeconteudo?id=4582520>. Acesso em: 10-12-2018.

Figura 11 – Demolição do Cortiço cabeça de porco, 1893. s/a.



Fonte: A reforma urbana de Pereira Passos e as transformações espaciais na cidade do Rio de Janeiro (1890–1910). (In: SILVA, N., 2018).

Muito embora as imagens da demolição desse cortiço tenham circulado associadas à necessidade da construção do túnel João Ricardo, sabe-se que sua eliminação era desejada mesmo antes do plano de ligação da região com o porto⁵¹. Tome-se como exemplo a forma pela qual a *Revista Ilustrada* aborda o tema, elogiando o prefeito Barata Ribeiro e considerando sua demolição uma vitória a ser festejada:

Quem suporia que uma *barata* fosse capaz de devorar uma *cabeça de porco* em menos de quarenta e oito horas? Pois devorou-a alegremente, com ossos, pelles e carne: sem deixar vestígio [...] não há dúvida, uma *barata* que engole um porco pela cabeça, merece um fogueteiro fantástico, nunca visto. Fogo nella.⁵²

Além de se referir ao processo sumário e sem aviso prévio de demolição do cortiço, o comentário revela a consonância entre o poder público e a imprensa sobre as medidas a serem tomadas em relação àquelas pessoas e suas habitações. Quanto às imagens produzidas sobre o cortiço, se num primeiro momento figuraram como forma de documentar as ações da prefeitura e as negociações “da indenização a ser paga pela desapropriação” (ARAÚJO, 2009, s/p.), logo acabaram exercendo outras funções quanto à visualidade e à visibilidade daquelas pessoas. Por dramatizarem, “como nenhum outro evento, o processo em andamento de erradicação dos cortiços cariocas” (CHALHOUB, 1996, p. 31)⁵³ acabaram figurando como modelos para o tratamento visual de situações semelhantes envolvendo habitações populares, que não deixariam de se repetir, mesmo décadas depois da demolição do Cabeça de porco:

⁵¹ A preocupação com o cortiço foi primeiramente expressa nos anos 1870, a demolição ocorreu em 1893, o efetivo início das obras do túnel se deu apenas em 1919 e a entrega foi realizada em 1921. É, pois, possível afirmar que se tratava de plano de longo prazo

⁵² *Revista Ilustrada*, p. 7, 1893, ed. 656.

⁵³ É interessante notar que tais imagens ainda circulam entre nós com certa independência em relação aos conjuntos, às séries de que fazem parte, tal como aqueles encontrados no relatório produzido por Everardo Backheuser, de 1906. O documento foi utilizado para tratar das habitações populares por pesquisadores como Sidney Chalhoub (1996), Oswaldo Porto Rocha (1986), Lia de Aquino Carvalho (1986), e Lilian Fessler Vaz (2002).

Figura 12 – Fotografia de Augusto Malta. “Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios n. 12 a 44 da Rua do Senado, ano de 1906”



Fonte: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro (ACGRJ) (ARAUJO, 2009)

Figura 13 – Fotografia de Augusto Malta. Favela Morro do Pinto, Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro (ACGRJ). (ARAUJO, 2009)

Embora as imagens das figuras 12 e 13⁵⁴ possuam diferenças quanto ao contexto ao qual cada uma se refere e ao ângulo e ponto de vista assumidos, elas apresentam semelhanças quanto a sua configuração geral. Quanto ao espaço geográfico das fotos, certo “movimento” e irregularidade caracterizam as residências e terrenos de assentamento das habitações, enquanto predomina uma disposição estática das figuras humanas, mesmo quando não parecem estar posando, numa clara afirmação da presença das pessoas e de sua posse do espaço. É também marcante uma heterogeneidade tanto no que concerne aos materiais que compõem as edificações (pedra e madeira de variados tamanhos e espessuras) quanto em relação aos elementos humanos (homens e mulheres adultos, crianças, de pele branca e de pele negra). Assim reunidos, tais elementos remetem antes à ocupação, e à apropriação individual e personalizada do espaço. Remetem, portanto, a uma concreta experiência de habitar.

Quando comparadas às imagens imediatamente anteriores, de Marc Ferrez e de Augusto Malta focalizando a região renovada do Rio, um contraste passa a reger o olhar. Em suas imagens, a estrutura sólida, regular e estável das edificações se impõe sobre os corpos humanos anônimos e despossuídos de espaço, que se “movimentam” em acordo com os limites da avenida, da calçada e das edificações. A composição acabava por configurar a cidade como um espaço abstrato e homogêneo. Em verdade, esse tipo de arranjo fotográfico não era incomum e, tal como no caso de São Paulo, explorado por Lima e Carvalho por meio do universo visual de Militão Augusto de Azevedo, contribuiu para definir o tipo humano urbano por excelência, um “transeunte, adulto, do sexo masculino” (LIMA, 1997, p. 116) e branco, como não se pode deixar de acrescentar.

Ideias como coesão, organicidade, eficácia e impessoalidade se estabilizaram a partir dessa perspectiva e ajudaram a construir a convicção de que as regiões centrais das cidades deveriam ser fundamentalmente espaços de circulação — e não de ocupação estável, algo próprio do universo da habitação. Assim, ao focalizar a heterogeneidade material e populacional relativa às habitações populares e ao tomá-la em comparação com a homogeneidade de edificações, ruas e transeuntes da cidade abstrata, acaba-se por afirmar a inadequação do primeiro conjunto. Ou seja, a já conhecida negatividade associada aos segmentos pauperizados passa então a contar com um enquadramento

⁵⁴ Pertencentes ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, as imagens são disponibilizadas virtualmente, em sites que se dedicam aos primeiros anos da capital da República. Tais registros extrapolam hoje a curadoria de instituições públicas de memória e circulam tanto de maneira isolada quanto em conjunto para as mais diversas finalidades. Entre elas, destaca-se a história da formação das primeiras favelas da cidade.

visual que os transformaria em signos de decadência, de desordem, de risco e de algo a “ser lembrado” porque antes deveria ser erradicado e esquecido.

Valendo-se, pois, da máxima de que “o meio era responsável pela formação moral e física do homem” e de que a “transformação deste meio [cabia] aos que possuíam conhecimento técnico e competente” (RESENDE, 2007, p. 124), o poder estatal passava a concentrar e administrar os interesses de como a cidade deveria ser *vista* e *vivida*: um espaço de circulação de mercadorias, de serviços e de pessoas, algo considerado incompatível com as práticas de habitação popular⁵⁵.

É, pois, um contraste — entre a face valorizada das reformas urbanas e aquela a ser esquecida — o que caracteriza o momento no qual o futebol passa a fazer parte da visualidade urbana. E é em meio às conhecidas disputas em torno dos propósitos aos quais o espaço urbano deveria se prestar que ele se desenvolve como um importante *agente*.

1.5 O olhar capturado pela cidade

São estes aspectos que nos ajudam a compreender a segunda articulação realizada por Marcos entre as reformas urbanas e a fundação do Fluminense. A lógica da renovação urbana elegeu os espaços e as práticas ocorridas nesse clube como algo a ser valorizado pelo poder público, daí as imagens “futebolísticas” serem rapidamente integradas e promovidas pela prefeitura.

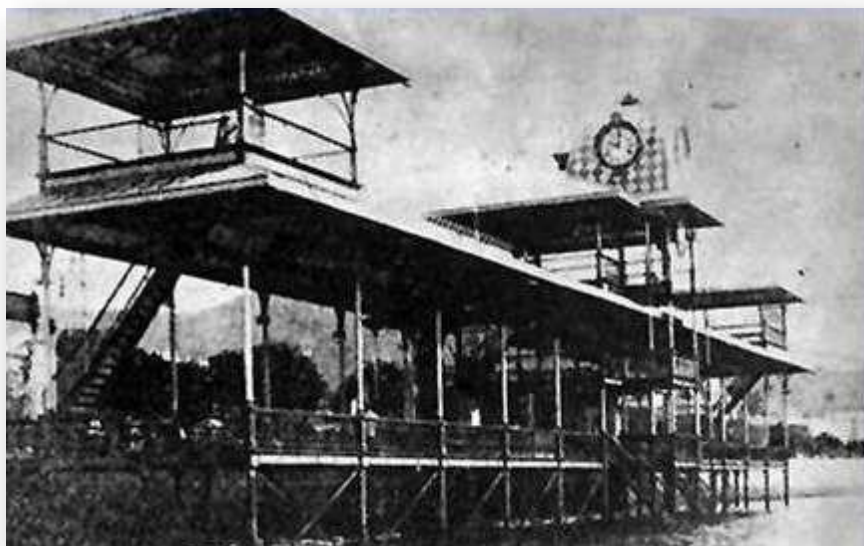
Não se tratava de simples coincidência. Pereira Passos já havia demonstrado que dar visibilidade aos esportes era parte importante de sua proposta urbana. Sua gestão financiou, por exemplo, a construção do estádio de remo da Enseada de Botafogo⁵⁶,

⁵⁵ Nessa medida, o poder estatal acabava por alimentar a esfera social, ou seja, aquilo que, emergindo da esfera privada e colocado à luz pública, passa a ser compreendido como de interesse coletivo, a ser considerado e gerenciado por todos. Entendemos aqui que o Estado e o poder que dele emerge não são necessariamente públicos. Se não representam e promovem o bem comum (ou seja, aquilo que pertence a todos e, ao mesmo tempo, a ninguém), figuram como meros gerentes dos interesses privados. Como exemplo de um bem com potencial de caracterizar a esfera pública está o tempo livre, o tempo do não trabalho em que pessoas se reúnem em torno de algo para além dos cuidados privados com a sobrevivência. As associações populares voltadas para o letramento, para a música e para o futebol são exemplos de promoção e usufruto do bem comum. Sobre o tema, ver, por exemplo, Rancière (1988), Arendt (2016) e Habermas (1988). Já sobre o tema da gentrificação, valeria explorar a forma como os demais segmentos sociais buscaram se recolocar na cidade. A família de Marcos, por exemplo, passou por alguns endereços antes de se fixar no Cosme Velho. Em depoimento aos diretores do Fluminense Futebol Clube, em 1988, Marcos rememora seus trajetos infantis a partir da Rua do Carmo, onde residia com a família, no centro da cidade. E à neta Priscilla Bueno (2017), ele conta que em 1908 morava com a família na ladeira do Martins, no alto da rua Santa Alexandrina, Rio Comprido.

⁵⁶ Segundo Pedro da Cunha Menezes *et al.* (2002, p. 32), o pavilhão de regatas, uma grande estrutura metálica importada da França, foi inaugurado pelo Presidente da República Rodrigues Alves em 1905.

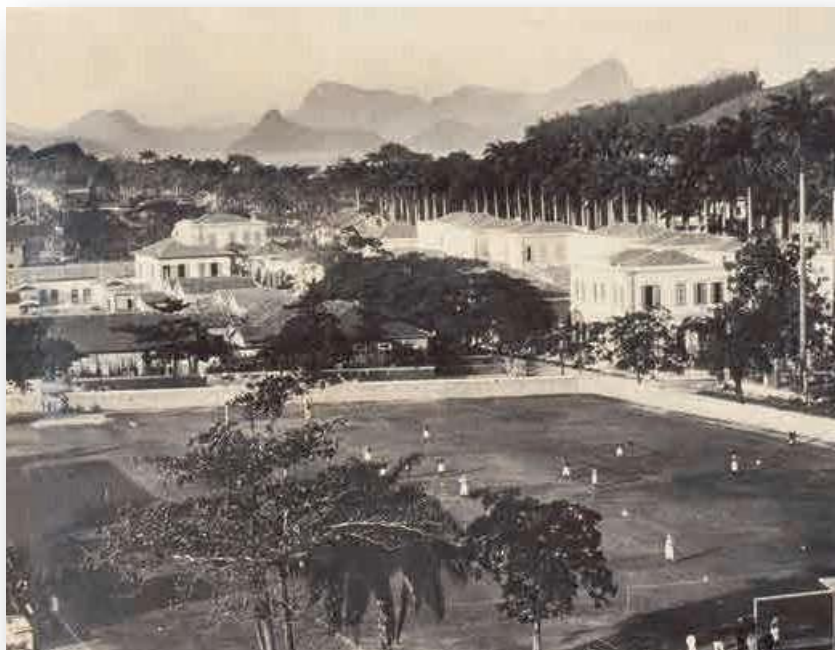
integrou a sede social e esportiva do Fluminense às vistas da cidade e também realizou eventos sociais e políticos da cidade nestes espaços (figuras 14, 15, 16):

Figura 14 – Pavilhão de regatas da Enseada de Botafogo, s/d.



Fonte: Acervo Clube Vasco da Gama.

Figura 15 – Panorâmica do campo e da segunda sede do Fluminense. À direita, as palmeiras da Rua Paysandu e, ao fundo, a Baía de Guanabara, s/d.



Fonte: Menezes et al. (2002, p. 16).

Figura 16 – Presidente da República, Rodrigues Alves — de cartola, ao centro —, em 16/7/1905, em visita à sede do Fluminense.



Fonte: Menezes et al. (2002, p. 29).

Ao focalizarem os espaços urbanos especificamente dedicados aos esportes, bem como os grupos sociais que deles usufruíam, os registros fotográficos ajudaram a fixar novas formas para a sociabilidade esportiva na cidade.⁵⁷ Primeiramente por associá-la ao bem-estar, à saúde e à vida ao ar livre, reiterando a gramática higienista. Em seguida, por valorizar um tipo de uso do tempo livre associado ao tipo de circulação desejada para as praças de esportes, como acontecia em torno do Fluminense Football Club. Assim, ao final, as imagens de conteúdo esportivo ou lúdico ajudariam a validar o ciclo de renovação dos espaços centrais da cidade do Rio de Janeiro.

Mas nem todas as experiências esportivas ou lúdicas se tornaram parte dessa gramática visual da cidade. A exemplo do que ocorreu no caso das habitações, as práticas populares de uso do tempo livre foram objeto de repressão ou de invisibilização estatal face à modernização da cidade. A busca de contenção dos hábitos tidos como indesejáveis se torna tão importante que Pereira Passos

⁵⁷ Em verdade, a renovação urbana do Rio de Janeiro apenas ampliava a oferta esportiva. Desde meados do XIX, as touradas, o turfe e o remo já protagonizavam um núcleo de entretenimento lúdico-esportivo da cidade. Para uma visão aprofundada sobre a *esportivização* da cidade do Rio de Janeiro, ver Melo (2015a).

emite uma série de proibições relativas às práticas urbanas e lúdicas mais comuns da cidade: proíbe que se cuspa na rua e nos bondes, proíbe a vadiagem de caninos, proíbe que se façam fogueiras nas ruas da cidade, que se soltem balões [...], também proíbe o trânsito de vacas leiteiras na cidade e andar descalço e sem camisa. Em uma ação conjunta com tais restrições, Pereira Passos busca substituir antigas práticas urbanas por novos hábitos tidos como “civilizados”. Desta forma, o prefeito proíbe o entrudo, substituindo-o pela batalha de flores e derruba os quiosques do centro da cidade, estimulando com a sua reforma a abertura de lojas para o chá da tarde. (AZEVEDO, 2003, p.62–63).

Evidentemente, essas restrições dizem mais sobre a insistência no “programa” de uso da cidade proposto pela prefeitura do que sobre a efetiva extinção das práticas. Processo semelhante se deu com o futebol praticado pelos segmentos populares. Tal como no caso do entrudo, o rechaço estatal não logrou eliminar a prática, mas acabou produzindo certa invisibilização, uma vez que as imagens que retratavam clubes ou jogadores populares não foram integradas ao conjunto de fotografias da cidade renovada, provavelmente em razão da pluralidade que evocavam.

Por isso, embora hoje se saiba por outras fontes que nos primeiros anos do século XX o futebol popular correu paralelamente — e não posteriormente — àquele praticado pelos *sportsmen* dos segmentos elitizados da cidade, raros foram os registros propriamente visuais, fotográficos dessa experiência.⁵⁸ Desse modo, depoimentos de cunho memorialístico, notas e reportagens publicadas na imprensa seguem sendo os documentos que mais informam sobre a experiência de milhares de jogadores organizados em pequenas associações para usufruírem dos inúmeros campos de terra ou de areia que se multiplicavam pela cidade à época.⁵⁹ Enquanto isso, as imagens fotográficas que mais circularam no período, associadas ao projeto de renovação da paisagem urbana, corroboraram para que o futebol da época fosse visto como “branco”,

⁵⁸ Vale ressaltar que estamos nos referindo aqui apenas aos primeiros anos do século XX, pois o campo será alterado já ao final da década de 1910, como veremos. De todo modo, parece importante afirmar a validade de buscar os eventuais registros fotográficos privados de experiências lúdicas populares, bem como contar com as eventuais publicações que o fizeram nesse período. Em *Footballmania*, Uma história social do futebol no Rio de Janeiro, 1902–1938, Leonardo Pereira (2000) conseguiu recuperar imagens fotográficas da assistência popular que frequentava as partidas esportivas oficiais. As cenas retratam práticas populares de assistência e sugerem outros gêneros de trânsito cultural a partir do futebol.

⁵⁹ Pereira (2000) apresenta amplo levantamento dos clubes populares suburbanos formados nos primeiros anos do século XX. Tal processo de ocupação de espaços livres para o lazer se assemelha ao que ocorreria em São Paulo, nas várzeas dos rios, à mesma época (cf. SILVA, D., 2017).

“amador” e de “elite”, ainda que centenas de jogadores fossem de pele negra, pobres e recebessem pequenas gratificações para atuar em campo (cf. SILVA, D., 2017b).

Em linhas gerais, esse era o contexto no qual os novos sentidos para a vida urbana foram produzidos e entraram em circulação no Rio de Janeiro. Tratou-se de um momento de redefinição das formas hegemônicas de uso da cidade no qual os entretenimentos e suas imagens assumiram lugar fundamental. Comum às grandes cidades do ocidente, esse processo chamou a atenção de Miles Orvell para a dimensão visual dos fenômenos urbanos e para as formas de observar dos cidadãos:

No século XIX, a cidade transformou o olhar do observador à medida que novos tipos de espaços urbanos e de entretenimento, como a arcada, o panorama e a loja de departamentos, foram criados para satisfazer uma crescente população de consumidores. [...] [A]lém disso, um tipo inédito de observador estético evoluiu junto com essas transformações na experiência urbana: o observador já não era mais uma pessoa “de bom gosto, em contemplação diante de um quadro ou de uma paisagem, [mas] um *flaneur* na cidade moderna” (1989, p. 5, tradução nossa).⁶⁰

Ora, tal como se passava com o caminhar, o olhar do transeunte também era alterado em meio às ofertas da cidade moderna. Nesse sentido, em vista da importância que o futebol vinha assumindo no Rio de Janeiro, não seria exagerado acrescentar os campos de futebol, as sedes sociais dos clubes e, posteriormente, os estádios à lista de espaços urbanos que contribuíram para transformar o olho do observador. Não se pode esquecer do depoimento de Marcos quando revela o quanto seu olhar de garoto foi capturado pelas transformações da cidade em espaços como os campos do América, do Fluminense ou os cinemas do bairro da Tijuca. Em verdade, seu relato testemunha o quanto a cidade definia os limites do seu olhar ao mesmo tempo em que lhe oferecia práticas de integração e de legitimação social nas quais se engajar.

Jonathan Crary é bastante assertivo sobre esse processo. Em *Técnicas do observador* (1990), ele desenvolve a ideia de que o observador “é a um só tempo causa e consequência da modernidade no século XIX” (pp. 18–19). Desse modo, a visão não seria apenas recurso epistemológico para compreender a modernidade. Seria, ao contrário, sua

⁶⁰ Texto original: “the city in the nineteenth century transformed the eye of the observer, as novel kinds of urban spaces and entertainments, like the arcade, the panorama, and the department store, were created to satisfy a growing population of consumers. [...] [A]n unprecedented variety of aesthetic observer evolved along with these changes in urban experience: no longer was the observer a person ‘of taste in contemplation before a picture or a landscape [but a] flaneur in the modern city’”.

própria encarnação e realidade, sendo o sujeito que observa “tanto um produto histórico como o lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (p.15). Já as formas de *ver* e de *dar a ver* seriam, finalmente, o fruto dessas negociações. Vale reafirmar que a busca por modernização econômica e sociocultural, cujos esforços foram prioritariamente efetuados pelo Estado num primeiro momento, responde por boa parte das imagens que circularam no Rio de Janeiro à época. E, uma vez que o futebol foi identificado com a modernidade carioca e que muitas imagens foram produzidas em torno dele, torna-se possível apreendê-lo no plano visual, como agente e componente daquela paisagem.

Nessa medida, resta então se deter naquilo que deu existência material a essas imagens pois, como se sabe, elas não são desencarnadas, “não são puros conteúdos em levitação ou meras abstrações”, mas “constituem coisas materiais, objetos físicos, artefatos” (MENESES, 2005, p. 13) e é por essa razão que viabilizam intercâmbios entre as pessoas. O universo midiático, notadamente a imprensa, foi o principal responsável por dar existência material e fluxo a inúmeras imagens. Os jornais e principalmente as revistas ilustradas forneceram a maior parte daquelas coletadas por Marcos e constituem o núcleo deste trabalho.

1.6 A cidade nos jornais e nas revistas ilustradas do início do século XX

Como produtos eminentemente visuais, as revistas ilustradas contribuíram para que a imagem se tornasse “um bem de consumo acessível a todos e em tempos variados e dilatados” no século XX, afirma Meneses (*Idem*). Seu nascimento remonta ao universo das enciclopédias iluministas do fim do século XVIII, assumindo formato mais definido apenas com o surgimento de *Illustrated London News*, em 1842, na Inglaterra, e *l'Illustration*, em 1843, na França. Pouco tempo depois de seu surgimento na Europa, elas já faziam parte da vida cotidiana do Rio de Janeiro circulando em encadernações dedicadas a passar “em revista” “toda a prática e produção cultural da época” no intuito de “espelhar o presente” (MARTINS, 2001, p. 148).

Tal como se passara na Europa, as imagens rapidamente se tornaram o principal chamariz desse gênero de publicação no Rio de Janeiro e, embora as caricaturas de humor

respondessem pela maior parte delas⁶¹, as fotografias já figuravam como temática constante das revistas, mesmo antes que pudessem ser sistematicamente publicadas em suas páginas. Desde que os primeiros processos fotográficos foram introduzidos no cotidiano carioca, em 1840⁶², já eram inúmeras as demandas e expectativas em torno delas.

Para Joaquim Marçal (2004), a revista *Semana Ilustrada* foi a que melhor representou essa atmosfera de atração e encantamento pela fotografia. Criada em 1860, seus textos e ilustrações se dedicaram ao tema desde seus primeiros números. A fotogenia, por exemplo, preocupação que se tornara constante para fotógrafos e para a clientela de retratos, foi dos temas mais abordados pela revista.⁶³ Por essa razão, *Semana Ilustrada* é conhecida como a revista que mais abordou o tema naquele momento, “contribuindo para a maior conscientização, compreensão e aceitação da fotografia em nossa sociedade” (p. 108).

Mas não apenas de *Semana Ilustrada* viveram os interessados em sínteses ilustradas dos eventos semanais. Outros títulos se revezaram nessa missão durante quase quatro décadas, ora com mais, ora com menos sucesso na experimentação das técnicas para a reprodução de imagens até a conquista da autotipia, então vista como a maneira mais eficaz para a reprodução fotomecânica de imagens.⁶⁴ Ela permitiu às revistas incluir em suas páginas imagens fotográficas com definição e nitidez a partir dos primeiros anos do século XX.

O evento, bastante significativo do ponto de vista das técnicas midiáticas, também representou enorme impacto cultural. Para Ana Luiza Martins, a presença das fotografias nas revistas acabou tornando-as mais eficazes que “a letra”, já que “sua mensagem atingia

⁶¹ Pode-se identificar forte influência de França e Alemanha tanto no humor quanto no universo das publicações ilustradas. Não por coincidência, Henrique Fleiuss, nascido em Colônia, Alemanha, ilustrador e editor de *Semana Ilustrada*, foi um de seus maiores promotores.

⁶² Naquele ano se iniciava a era dos processos fotográficos com a daguerreotipia. “Um daguerreótipo consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por vapores de iodo. Depois de exposta na câmera escura, a imagem é revelada por vapores de mercúrio e fixada por uma solução salina” (DIA INTERNACIONAL DA FOTOGRAFIA, 2015).

⁶³ Sugere-se, com isso, que a importância do “se ver bem na foto” era demanda tão evocada quanto a verossimilhança quando o assunto era retrato. A questão, fartamente explorada pelas caricaturas humorísticas de Henrique Fleiuss, aponta, mais uma vez, para a influência alemã no humor das revistas ilustradas que circularam à época. Sabe-se que a segunda metade do século XIX foi um momento de grande investimento de periódicos alemães em gêneros gráficos de humor, tornando conhecida uma geração de ilustradores e editores (cf. SILVA, D., 2018).

⁶⁴ “Também conhecido como similigravura, meio-tom ou meia-tinta: a partir de uma fotografia, preparava-se um clichê onde os tons contínuos da imagem eram reduzidos a uma trama de retícula — minúsculos pontos, de dimensões variadas que, impressos, nos dão a impressão de estarmos vendo ‘uma fotografia de verdade’” (ANDRADE, 2015).

indistintamente o letrado, o semialfabetizado e até o analfabeto” (MARTINS, 2001, p. 193), o que ampliava seu potencial de recepção e de consumo em meio a uma população em lento processo de letramento.

Ao lado da oferta da fotografia, outra característica respondia pelo interesse em torno das revistas ilustradas. Elas apresentavam em suas páginas uma multiplicidade de temas distribuídos em seções como crônicas, poesia, colunismo social, moda, eventos artísticos e esportivos. Reuniam, portanto, uma ampla gama de interesses e contemplavam boa parte dos consumidores de produtos midiáticos. Não por acaso a palavra francesa para revista, *magazine*, deriva de *magasin*, um “depósito onde diferentes tipos de mercadorias são reunidos. É pela grande diversidade de suas rubricas que elas são historicamente definidas. A revista é, portanto, um tipo de publicação, ‘um supermercado de informação e cultura de massa’”, afirma Claire Blandin (2009, s/p, tradução nossa).⁶⁵

Siegfried Kracauer possuía percepção semelhante quando afirmou, em 1920, que as revistas ilustradas reuniam em suas páginas “fenômenos acessíveis à câmera fotográfica e ao público”, atendendo interesses que variavam segundo o gênero e a faixa etária, conforme descreveu, com certa ironia: “os bebês são do interesse das mães, os rapazes são atraídos pelas pernas femininas. E as jovens adoram contemplar as celebridades do esporte e do palco” (2009, pp. 74–75).

Além de já sugerir a relação entre imagem e celebridade — ao que voltaremos —, a síntese do autor é reveladora da percepção sobre a dinâmica entre a oferta da fotografia (capaz de tudo transformar em imagem) e a construção de padrões para sua recepção (orientada, por sua vez, pelo viés identitário proposto pelas revistas ilustradas). Folhear, observar ou ler as revistas ilustradas se tornava um hábito cidadão acessível a todos e, ao final, um sinônimo de estar bem informado, já que ser bem informado passou a significar “possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico” (*Idem*), ironizava uma vez mais Kracauer.

O contexto inaugurado com o aumento da circulação de revistas ilustradas no entreguerras europeu chamou a atenção de Kracauer para as novas conexões entre a vida urbana, as imagens (principalmente fotográficas), a produção e o consumo de notícias e o universo da publicidade. Longe de ser exclusividade do velho continente e seu contexto

⁶⁵ Texto original: “magasin désigne un entrepôt où sont rassemblés différents types de marchandises. C’est donc par la grande diversité de leur rubrique que se définissent historiquement les magazines. Le magazine est donc un type de publication, un « supermarché de l’information et de la culture de masse »”.

belicoso, tais conexões apontavam para o fortalecimento das relações mediadas — paralelamente à redução das chamadas relações face a face — e para o surgimento de uma cultura primordialmente midiática⁶⁶ nas grandes cidades.

No caso do Rio de Janeiro, o *boom* da produção, circulação e consumo das revistas ilustradas não pode ser dissociado de dois fenômenos complementares: as reformas de Pereira Passos e a “generalização do mito da verdade fotográfica”. Segundo Ana Maria Mauad (2005, p. 152):

por meio de suas crônicas e notas sociais [as revistas] impunham valores, normas e criavam realidades, num processo que transformaria a cidade em cenário e as frações da classe dominante, associadas às agências do Estado e às atividades urbanas, tais como setor de serviços, comércio de exportação e capital financeiro, em seus atores principais.⁶⁷

A análise oferece uma medida para compreender o grau de agenciamento social das fotografias que circularam nas revistas ilustradas da cidade. Sob o mito da “verdade fotográfica”, tema a ser aprofundado adiante, elas ajudaram a estruturar e a orientar o olhar dos cidadãos que então se apropriavam dos novos conteúdos da cidade — desde os aspectos arquitetônicos e urbanísticos, até comportamentos e valores a serem incorporados e generalizados. Em verdade, sob a égide de espelharem o real, as fotografias presentes nas revistas ilustradas acabaram cumprindo um papel normativo em relação à conduta urbana, complementar às imagens produzidas pelo Estado no projeto de modernizar o Rio de Janeiro.

Por onde caminhar, como se vestir, como se divertir e, principalmente, o que e como consumir foram alguns dos conteúdos que, padronizados segundo o horizonte burguês de expectativas (cf. BOURDIEU, 2007), foram colocados sob o olhar de todos a partir da circulação nas revistas durante a primeira década do século XX:

⁶⁶ Anteriormente associada ao advento da televisão, nos anos 1960, as pesquisas mais recentes sugerem que o nascimento da cultura midiática se deu décadas antes, em meio à Belle Époque, face ao letramento da população e ao aumento da circulação de impressos na Europa. Em linhas gerais, a cultura midiática consiste basicamente em: “uma formação cultural original, não advinda nem da cultura erudita, nem da cultura popular tradicional que redefine as práticas culturais em termos de lazer e mercado” (MOLLIER, 1997, p. 2, tradução nossa). Texto original da citação: “« une formation culturelle originale, ne relevant ni de la culture savante ni de la culture populaire traditionnelle » qui redéfinit « les pratiques culturelles en termes de loisirs et de marché »”.

⁶⁷ A metáfora que aproxima a fotografia do universo teatral encontra eco na obra de Armando Silva (2008, p. 31). Para ele: *a foto é um ato teatral*, se entendermos por teatral o que foi feito deliberadamente, a criação de um espaço fictício, de personagens que atuam e de um público que desfruta dessa atuação. Todavia, o que a fotografia do teatro mais capta é algo tanto óbvio quanto inesperado: sua condição de máscara — como já foi dito, de *persona*, sua máscara —, uma vez que bater uma foto remete, sem dúvida, a expectativas inevitáveis: “como ficará minha imagem” e, em seguida, “quem a verá (a aplaudirá)”. Ou seja, seu ato é teatral tanto para quem posa quanto para quem faz a tomada, que sempre terá de responder pela construção de uma cena que melhor lhe sirva de aliada, para mostrar (e talvez dizer) o que se propõe com a atuação. Mas, pelos motivos apresentados, ela também será teatral para todos aqueles que a observarão.

Figura 17 – “– Sim, são eles mesmos. Um tem a mania de foot-ball, o outro não sai dos cinemas e o terceiro só frequenta recepções elegantes’. ‘– Dize, de pressa: qual é o que gosta de cinema?’”



Fonte: Revista Careta, n. 231, 1912.

Figuras 18 e 19 – Capa da revista Fon-Fon! “A Avenida Central em festa”. Os boxes “Rio em flagrante” destacavam em instantâneos as personalidades da cena carioca



Fonte: Revista Fon-fon!, 05-08-1911.

Figura 20 – “Socios do Club Sportivo de Equitação acompanhando os animais que iam disputar o grande Derby-Club”. “Os animais que disputaram o pareo ‘Extra’ em frente ao ‘starting gate’. ‘Ideal’ vencedor do Grande Premio ‘Dr. Frontin’. Aspecto da pelouse por ocasião de ser inaugurado o monumento”.



Fonte: *Revista da Semana*, 14-08-1910.

É nesse sentido que se pode compreender como o futebol foi gradualmente integrado a esse universo: tratava-se de mais uma das realidades criadas para as frações da classe dominante atuarem na cidade tornada cenário, tal como se entrevê no álbum de Marcos Carneiro de Mendonça.⁶⁸

1.7 O futebol entra em cena na cidade renovada

Muito embora o jogador não fosse afeito a manter as marcas de origem do material com que trabalhou⁶⁹, ou seja, o nome, a data e o local de publicação dos periódicos de

⁶⁸ Não por coincidência, as imagens utilizadas no álbum vinham predominantemente das revistas ilustradas. Das 1160 imagens contabilizadas, 907 são oriundas de revistas ilustradas (e de jornais; embora não seja simples realizar a distinção entre as imagens publicadas nos dois veículos, o número de imagens publicadas em jornais é muito menor, ao que retornaremos).

⁶⁹ Revelando, assim, características específicas do jogo por ele estabelecido entre sua faceta de consumidor de notícias e de imagens e sua faceta de colecionador. Ao abdicar das marcas de origem dos textos e fotografias que utilizou, o jogador pareceu operar apenas com a força dos eventos dos quais participou e não com as visões específicas produzidas segundo as orientações ideológicas (e/ou de mercado) dos periódicos em circulação. Desse modo, a coleção do jogador expõe uma lógica que escapa à lógica patrimonial. Segundo André Gunthert (2017), a lógica patrimonial que “determina a preservação das informações de origem é constitutiva do funcionamento de um mercado de arte, em que o valor dos bens é determinado pelo domínio do conhecimento histórico por agentes experientes. Na lógica industrial, que tende a reduzir os obstáculos à circulação, a indicação genealógica é apenas raramente um elemento da

onde retirou textos e fotografias, foi possível identificar alguns dos periódicos dos quais se valeu para compor seu álbum.⁷⁰ Entre eles, destacam-se as revistas ilustradas de variedades de maior circulação naquele momento no Rio de Janeiro e em São Paulo: *Revista da Semana*, *Careta*, *Fon-Fon!*, *A Cigarra*, e *O Malho*.⁷¹ Ainda que com pequenas variações, oriundas das diferenças editoriais de cada revista, o tratamento que davam ao futebol não era muito diferente daquele oferecido a outros tipos de eventos selecionados para figurar em suas páginas ilustradas de variedades. A *Revista da Semana*, por exemplo, que se propunha a “oferecer ilustrações e artigos interessantes” a todos, desde “as ínfimas às mais altas camadas sociais” justifica, em 1911, a criação de uma seção especial para esporte:

o interesse que na actual temporada despertaram os matches de foot-ball é bem digno de nota, e procurando dar ideia aos seus leitores do que ocorre pelo grande número de fields onde se travam esses interessantes prélios, a *Revista da Semana* inaugura hoje esta secção.⁷²

Assim, respondendo ao interesse genérico do cidadão pelos *matches* de futebol, a revista decidiu oferecer uma seção especial em que pudesse *dar ideia* do que ocorria nos

valorização do produto. A dinâmica que leva à exclusão do autor é também aquela que promove a remediação de conteúdo e dá a eles o status de estereótipos culturais” (pp. 3–4, tradução nossa). Texto original: “La logique patrimoniale qui détermine la préservation des informations d’origine est constitutive du fonctionnement d’un marché de l’art, où la valeur des biens est déterminée par la maîtrise d’un savoir historique par des acteurs experts. Dans la logique industrielle, qui tend à réduire les obstacles à la circulation, l’indication généalogique n’est que rarement un élément de la valorisation du produit. La dynamique qui conduit à l’effacement auctorial est également celle qui favorise la remédiation des contenus, et leur confère le statut de stéréotypes culturels”.

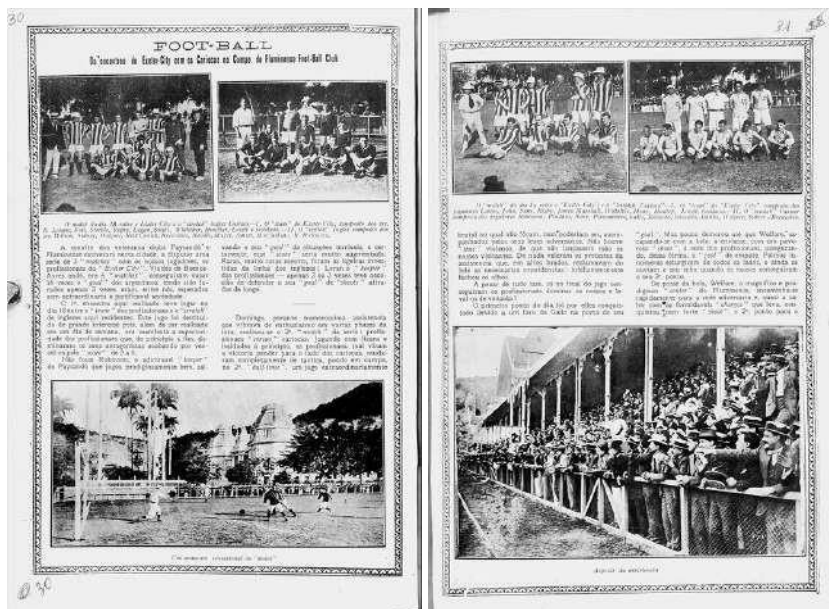
⁷⁰A identificação só pôde ser parcialmente realizada a partir do cotejamento de informações complementares, já que Marcos manteve poucos sinais diacríticos das revistas de onde retirou excertos textuais e imagens, como algumas vinhetas. Já o álbum do Fluminense Football Club, iniciado em 1914, ano da entrada de Marcos no clube, foi organizado destacando datas e outras marcas de origem dos periódicos dos quais saíram os textos e reproduções fotográficas que o compuseram. Alguns desses materiais coincidem com aqueles encontrados no álbum de Marcos. Quanto aos periódicos, alguns poucos títulos e exemplares das revistas utilizadas por Marcos estão disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e permitiram identificar, por meio da comparação e do cotejamento, a proveniência de algumas notícias e imagens.

⁷¹ Em seu primeiro número, a *Revista da Semana*, propunha-se a ser uma revista “feita para o povo — desde as ínfimas às mais altas camadas sociais” e prometia “oferecer a todos ilustrações e artigos interessantes” (20-05-1901, n.1). Já a revista *Careta*, criada em 1908, no Rio de Janeiro, teve circulação nacional até o ano de 1960. “Publicada em excelente padrão gráfico, saía aos sábados, tinha capa colorida, tamanho médio de 30 a 40 páginas por edição, e formato médio de 30cm de comprimento por 20cm de largura. Fazia amplo uso de ilustrações e fotografias” (DANTAS, 2010a). A *Cigarra* nasce em São Paulo em 1914 e, ao contrário das demais, tem vida mais longa, encerrando suas publicações apenas em 1975. De frequência quinzenal, das revistas de variedades era a mais voltada ao público feminino. *Fon-fon!* foi criada em 1907, no Rio de Janeiro. “Em seu editorial de lançamento, *Fon Fon* apresentou-se como um semanário alegre, político, crítico e esfuziante. Leve, desejava fazer rir e alegrar seus leitores com pilhérias finas e troças educadas” (DANTAS, 2010b). Finalizou suas atividades em 1958.

⁷² *Revista da Semana*, 14-10-1911, p.19.

campos. Pouco tempo depois, ela contaria com reproduções fotográficas para aproximar ainda mais seu leitor daquilo que ocorria nos eventos futebolísticos:

Figuras 21 e 22 – Legendas das fotografias inferiores: “um momento sensacional do match”, “aspectos da assistência”



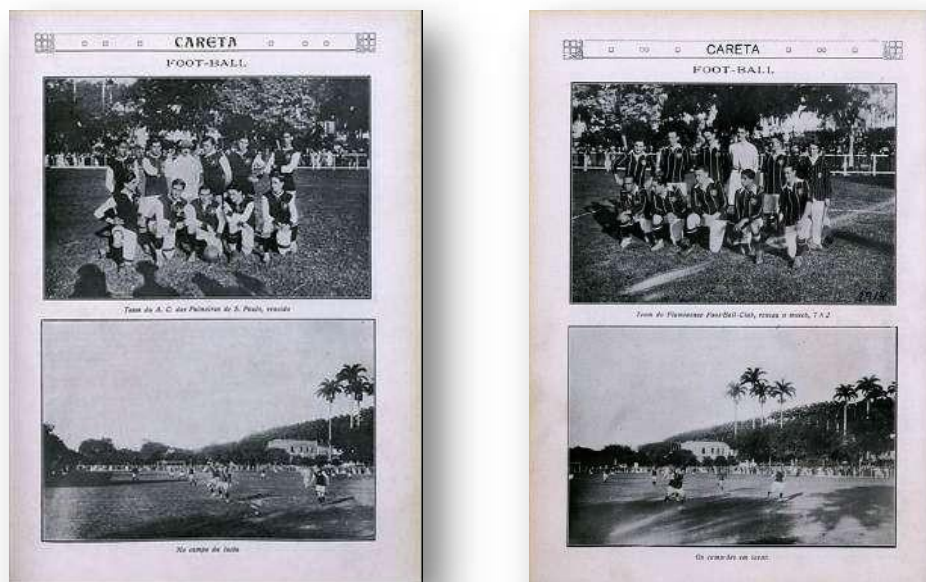
Fonte: *Revista da Semana*, n.24, p.34–35, 1914.⁷³

A fórmula que reunia fotografias organizadas em “retratos” das equipes, “aspectos” do público e da arquibancada e “instantâneos” de lances das partidas se propunha a oferecer uma visão panorâmica dos eventos futebolísticos. Mesmo soando sumário ao leitor-observador de hoje⁷⁴, o tratamento que delineava o tempo e o espaço de jogo parece ter sido eficaz em seu intuito de integrar visualmente o futebol aos novos entretenimentos da cidade renovada, pois foi encontrado — e mantido — em outras revistas. Frequentemente, a presença das fotografias era ainda mais definitiva, como aconteceu em *Careta* em uma edição de 1914:

⁷³ No ano de 1914 é possível notar um aumento significativo da oferta de fotografias nas revistas ilustradas. O álbum de Marcos também reflete essa mudança. Coincidentemente esse é o ano em que ele estreia pelo Fluminense Football Club.

⁷⁴ Em verdade, suas referências foram construídas ao longo de 100 anos. E hoje numerosas e detalhadas imagens circulam mesmo entre aqueles não são necessariamente interessados pelo esporte. Sobre a cobertura de uma partida é possível esperar, por exemplo, por momentos como o do gol, da expulsão de um jogador, ou mesmo o semblante de preocupação ou de contentamento de personagens da torcida etc. É possível dizer o mesmo em relação à expectativa acerca da publicação de informações como os nomes, a posição tática ou o desempenho dos jogadores e das equipes.

Figuras 23 e 24 – Legendas: “Team do A.C. das Palmeiras (*sic*), vencido”. “No campo da lucta”. “Team do Fluminense Foot-ball-Club venceu o match, 7x2”. “Os campeões em scena”.



Fonte: *Revista Careta*, 02-05-1914, ed. 306.⁷⁵

A revista ofereceu apenas as quatro imagens e as quatro legendas para se referir à partida. Mas esse tratamento não era exclusivo das revistas de variedades. Processo semelhante pode ser encontrado em *Vida Sportiva*, o *Jockey* e *Aerophilo*, algumas das primeiras revistas a se especializar na temática esportiva com a intenção de criar e atender demandas próprias aos amantes do esporte⁷⁶. Ainda que apresentassem ajustes ou inovações, seu formato geral acompanhava as publicações das revistas de variedades e as imagens seguiam ocupando papel preponderante⁷⁷:

⁷⁵ Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Acesso em: 11 nov. 2018.

⁷⁶ A revista *O Jockey* não foi localizada na Biblioteca Nacional (RJ) ou na Biblioteca Mario de Andrade (SP) e não foram encontradas citações sobre ela. Sabe-se apenas que possuiu os mesmos editores de *O Malho*. O mesmo se passa com a revista *Aerophilo* e com a revista *Sports*, esta última citada por Ana Luiza Martins (2001) como uma edição refinada e em circulação em 1919. A revista não foi encontrada, mesmo quando havia dela referência em arquivos ou bibliotecas, caso da Biblioteca Mario de Andrade e Biblioteca Nacional. Nessa última, a hemeroteca acusa possuí-la, porém, em verdade, o conteúdo digitalizado é da revista *Época Sportiva* e a ela voltaremos. Vale mencionar que não encontramos outros estudos que não o de Martins que mencionem as primeiras revistas ilustradas esportivas que circularam no Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX.

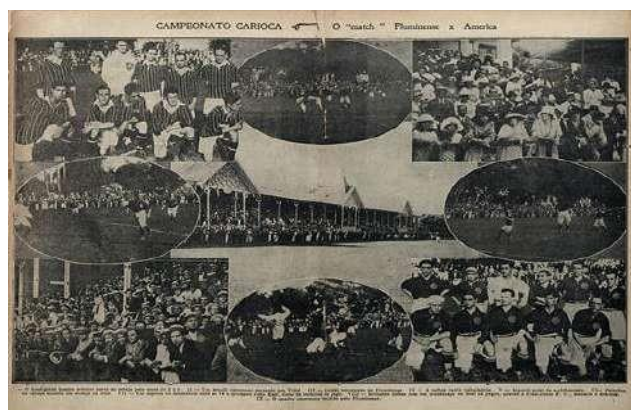
⁷⁷ Os poucos números encontrados de *Vida Sportiva* revelam que se tratava de periódico mais modesto em razão do tipo de papel utilizado (papel jornal a partir de 1918) e da escassa oferta de fotografias. A página selecionada revela, ainda, a prática de realizar intervenções textuais manuais, o que também sugere uma produção mais econômica.

Figura 25 – A disputa da taça Rodrigues Alves



Fonte: *Vida Sportiva*, 1916.

Figura 26 – Campeonato carioca, o “match” Fluminense x America



Fonte: *Vida Sportiva*, 1916, página dupla.

Baseado em fotografias destinadas a reportar os jogadores (em pose de equipe e em ação no campo) e o público (em posição de assistência), o uso generalizado desse modelo visual sugere tanto a partilha de um padrão quanto de repórteres fotográficos para a apresentação do futebol nas revistas ilustradas. A questão é central e a ela voltaremos em detalhe.

Por ora, vale reconhecer que o modo como o futebol vinha sendo mostrado nas revistas ilustradas naquele momento estava apoiado na forma como o periodismo diário,

mais antigo e estabelecido, apresentava as notícias: a partir de relatos, narrativas produzidas e distribuídas em série. Modelo que dialogava, por sua vez, com duas antigas tradições: a dos relatos de viagem que contribuíram para o advento da imprensa⁷⁸ e a da produção folhetinesca, serial, em que os conteúdos são oferecidos e consumidos gradativamente, em parcelas⁷⁹. Para melhor compreender como esse modelo regia o diálogo entre jornais e revistas ilustradas, recuperemos o exemplo acima citado da revista *Careta* (figuras 23 e 24).

A partida à qual a revista se referiu, entre o Fluminense e o clube paulistano A. A. das Palmeiras, ocorreu em 26 de abril de 1914, um domingo, e foi por ela reportada no sábado seguinte, em 02 de maio, conforme a frequência semanal de publicação. Como vimos, apresentava apenas quatro fotografias e quatro legendas, em duas páginas sequenciais, sem acompanhamento de outro texto ou imagem — o que, aliás, era frequente em várias outras seções de variedades. A forma de reportar o evento na revista se resumiu a uma sequência de imagens que, se tomada isoladamente, poderia até mesmo sugerir certa ausência de informação.

Contudo, quando se observa a cobertura da mesma partida nos jornais, nota-se que, em verdade, as informações visuais oferecidas por *Careta* precisam ser compreendidas em meio a um universo mais amplo de produção, circulação e consumo da notícia, envolvendo outros produtos midiáticos. Para se ter uma ideia de como isso acontecia, vejamos como o diário *O Paiz* reportou a mesma partida citada por *Careta* entre paulistanos e cariocas. Inicialmente, anunciou a chegada da equipe de São Paulo no dia da realização da partida, o domingo, 26 de abril: “Pelo nocturno de luxo seguiu para ahi o *team* do Club Palmeira, que vai disputar o match de *football* com o Club Fluminense”.⁸⁰ E na segunda-feira, 27 de abril, reportou os resultados da partida:

O team do Palmeiras foi desastrosamente derrotado por 2x7 pelo Fluminense

Como estava anunciado, realizou-se hontem o ‘match’ entre o ‘team’ que representava a A.A. Palmeira e a ‘equipe’ do Fluminense. O jogo não teve sucesso, pois os paulistanos não trouxeram uma equipe capaz

⁷⁸ Juntamente com o início da Era Moderna no Ocidente. Tais relatos, notadamente a obra *Les singularitez de la France Antarctique*, de André Thévet, de 1558, são considerados os paradigmas narrativos que modelariam a imprensa. Não se pode esquecer, aliás, que a Era das Navegações coincide com o advento da imprensa na Europa. Para André Gunthert (2017), o surgimento desse influente paradigma narrativo e documental se relaciona justamente a esses dois eventos fundamentais. Ver ainda Marçal (2004, p. 8) e Gervais (2017).

⁷⁹ É Mathieu Letourneux (2007) quem chama a atenção para a especificidade da oferta de conteúdos em periódicos em que a serialidade se torna componente fundamental.

⁸⁰ Na edição 10793, p.7.

de enfrentar um dos 'teams' cariocas, mesmo os da segunda divisão. O Fluminense, que jogou desordenadamente, marcou em 'canter' os seus sete pontos. Só nos cabe mencionar a superioridade de [Henry] Welfare que, no seu 'team' calmo, superior, ainda hontem fez sucesso: de uma falta, tendo caído a 39 jardas das barras, e mesmo deitado na relva, luctando contra seus adversários, até que se pondo de pé sem ter perdido a 'ball', shootou, marcou um 'goal'. De resto, os rapazes do Fluminense portaram-se com galhardia. O primeiro 'half' acusou o resultado de 3x2, que foi augmentado no segundo para 7x2. Os Paulistas seguiram hontem mesmo para S. Paulo, após o banquete que lhes foi offerecido no Metrópole Hotel.⁸¹

Primeiramente, o diário considerou o evento de maneira abrangente. As notas distenderam a duração da partida (o acontecimento futebolístico propriamente dito) ao incorporar detalhes da notícia da chegada da equipe paulistana ao Rio de Janeiro, bem como o jantar oferecido ao final de sua passagem pela cidade. Em seguida, ofereceu uma breve análise do *match*, comentando o destacado desempenho de um jogador, das equipes em geral, além de apresentar o placar da disputa. Com isso, inseria a partida entre os eventos sociais da cidade, ao mesmo tempo em que enfatizava sua temporalidade específica.

Ainda em relação ao tratamento dado ao futebol pelos diários, parece interessante mencionar o volume de informações que circulou em torno dessa disputa. E, sobre o tema, são ainda mais eloquentes as matérias jornalísticas encontradas no álbum de Marcos:

⁸¹ Na edição 10794, p.5.

Figura 27 – O encontro entre o Fluminense e o Palmeiras foi sensacional. Após uma luta brilhante, o club carioca derrota o paulista por sete goals a dois.



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 71

Figura 28 – Continuação da matéria sobre a partida entre Fluminense e Palmeiras.



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p.72

Praticamente ilegíveis, mesmo quando se está diante do original, são inúmeras as colunas dedicadas à partida entre o Fluminense, equipe que representava o Rio de Janeiro

e a A. A. das Palmeiras, de São Paulo.⁸² Vale mencionar que a oferta de tal volume de informações sobre as partidas futebolísticas não era necessariamente frequente. No entanto, dada a centralidade das disputas políticas entre o Rio de Janeiro e São Paulo durante a chamada Primeira República, seus embates esportivos vinham ganhando gradativo destaque na produção midiática.

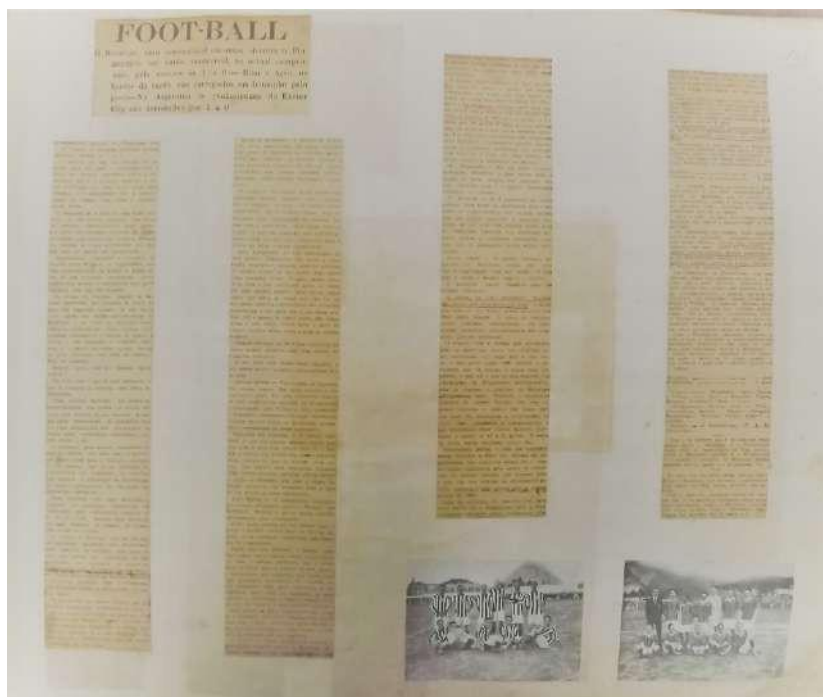
De todo modo, tanto as matérias oriundas d'*O Paiz*, quanto as dos demais periódicos dos quais Marcos se valeu em seu álbum, revelam o potencial de informação que o periodismo diário era capaz de gerar sobre uma partida de futebol.⁸³ As longas menções situavam o acontecimento esportivo no tempo e no espaço da cidade, como mais um de seus dados cotidianos, atribuindo-lhe um sentido e um valor públicos. Esse gênero de informação acabou se estabilizando entre produtores e consumidores de notícias, tornando-se uma espécie de terreno comum para outras produções midiáticas. Era, pois, por meio do que circulava nos jornais que os leitores podiam prever quais assuntos seriam ilustrados dias depois pelas revistas. Diferentemente dos diários, elas possuíam mais tempo para recolher o material produzido pelos fotógrafos, selecioná-los, organizá-los e imprimir-los.

Esse ainda lento fluxo de informações foi constituindo não apenas o tecido midiático e simbólico em torno do futebol. Constituiu também o seu leitor. Marcos, por exemplo, que aqui figura como um leitor privilegiado — era letrado e possuía as condições materiais para consumir o material publicado — demonstrava estar em compasso com as características do mercado editorial da época ao mobilizar de maneira complementar os dois tipos de suporte de informação. Nas páginas de seu álbum, ele reafirmava a importância do texto jornalístico e, ao mesmo tempo, oferecia destaque às imagens num diálogo com o modelo das revistas ilustradas:

⁸² Não foi possível identificar o(s) periódico(s) utilizado(s), uma vez que as marcas de origem do material não foram mantidas por Marcos.

⁸³ Ao lado do diário conservador *O Paiz*, o *Jornal do Commercio* também se dedicava a reportar, descrever e comentar os acontecimentos das partidas mais importantes da rodada. Por essa razão, os dois diários seguem sendo as principais fontes para as pesquisas sobre os anos iniciais do futebol no Rio de Janeiro. Para uma análise sobre o perfil ideológico desses periódicos, ver Barbosa (2010) e Sodré (1966).

Figura 29 – Um exemplo de combinação entre jornais e revistas ilustradas no álbum.



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 117.

Como o tratamento dado ao futebol pelos jornais à época tinha como característica extensas descrições e análises das partidas, pareceu-lhe interessante se valer também das imagens publicadas nas revistas ilustradas para reportar os eventos de sua carreira. Além disso, como a imprensa ilustrada “não mantinha a periodicidade da chamada imprensa diária, lançando seus fascículos, quase sempre, semanalmente e variando apenas o dia exato da semana em que determinado periódico vinha a público” (MARÇAL, 2004, p. 119), os jornais garantiam a menção aos eventos esportivos. E os recortes para Marcos. Não por coincidência, a experiência do jogador nos coloca diante da face mais negligenciada nas pesquisas sobre os fenômenos midiáticos: a recepção, o consumo e a apropriação daqueles a quem se destinavam jornais e revistas.⁸⁴

Com essas observações podemos retornar ao álbum, agora também como vestígio das formas de consumo dos periódicos que ajudaram a forjar uma cultura visual em torno do futebol entre os anos 1910 e 1920. Pois foi por meio dos periódicos que leitores como Marcos adentraram e, ao mesmo tempo, ajudaram a construir um cotidiano futebolístico comum, tal como se passara em relação aos sentidos hegemônicos das reformas urbanas

⁸⁴ A esse respeito, ver o trabalho de Dominique Kalifa e Alain Vaillant (2004), e o de Marialva Barbosa (2002).

e da renovação das práticas de lazer. Eles também são capazes de revelar o porquê da disposição de Marcos para retirá-los do fluxo da circulação de mercadorias para fixá-los em um álbum. A dinâmica que acrescenta ao papel de leitor o de colecionador⁸⁵ tem implicações que merecem ser analisadas de perto.

⁸⁵ Muito embora não existam registros de que Marcos tenha colecionado as revistas e jornais que forneceram material para a constituição de seu álbum, aspectos dessa prática estiveram inegavelmente presentes na confecção do álbum. Suas netas reportam, por exemplo, a personalidade meticulosa e detalhista do avô, muito associada a esse tipo de prática. Além disso (e afora o álbum), o Fundo Marcos Carneiro de Mendonça doado à Biblioteca Nacional e o acervo bibliográfico doado à Academia Brasileira de Letras complementam essa perspectiva.

CAPÍTULO 2 – Fotografia e aparência social: a construção do *sportsman*

2.1 Álbuns e retratos de família: do pertencimento ao cultivo de si

Como vimos, o álbum de Marcos Carneiro de Mendonça reporta o momento em que 1) o Rio de Janeiro assumia novos contornos socioculturais que se tornaram acessíveis por meio de sua configuração visual; 2) o futebol se tornava uma prática fundamental dessa cidade em transformação e, por essa razão, recebia um tratamento visual privilegiado; 3) o campo midiático, em plena fase de constituição, publicava textos e fotografias que faziam referência à sociabilidade em torno do futebol em clubes como o Fluminense, ao mesmo tempo em que invisibilizavam as experiências populares desse esporte; 4) jornais e revistas ilustradas davam destaque ao desempenho do jogador, permitindo-lhe reunir material para constituí-lo; 5) o material reunido revelava os padrões de visualidade estabelecidos para o futebol pelas revistas ilustradas em diálogo com o periodismo diário.

Não é, pois, casual que o álbum testemunhe tanto o processo de configuração da subjetividade de Marcos quanto a relação entre o futebol e a produção de uma cidade renovada, na qual a imprensa assume um papel central. Embora sejam fundamentais, essas dimensões não são suficientes para caracterizar a formação da cultura visual em torno do futebol naquele momento. Para isso, é preciso se deter em um outro universo, também agenciado por imagens e bastante presente na produção material de Marcos: os álbuns de fotografias, especialmente os de família.

Herdando o impulso colecionista que marcou o século XIX e as possibilidades comunicacionais criadas com as *cartes de visites*⁸⁶, os álbuns de família tornaram-se a principal técnica doméstica para arquivar imagens pessoais que permitiam o “cultivo de si mesmo e dos parentes próximos, além de criar um sentido para a interação entre seus usuários” (SILVA, A., 2008, pp. 64 e 116).

Em torno dos álbuns se desenvolveram inúmeras práticas de sociabilidade, sobretudo entre as mulheres, em geral responsáveis pelo cuidado com o “patrimônio

⁸⁶ “A troca de *cartes de visite* — cartões de visita fotográficos — foi um dos grandes modismos da segunda metade do século XIX [...]. [E]ram trocados entre amigos, familiares e colecionadores, que com eles se confraternizavam. Conferiam ao fotografado um certo *status* social e, muitas vezes, continham dedicatórias e eram datados. A fotografia tornava-se, assim, parte da vida do homem moderno. Os *cartes de visite* apresentavam uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A cópiagem era feita geralmente com a técnica de impressão em albumina. O invento permitiu a produção em massa de fotografias” (WANDERLEY, 2016).

fotográfico” da família (cf. LANGFORD, 2005; FAVART, 2001). Ocupando-se dos momentos que deveriam ser lembrados pelos parentes, bem como da seleção e da conservação das imagens referentes a tais momentos, as mulheres concentravam o poder de narrar a história das famílias às quais pertenciam. É delas, pois, que deriva o poder simbólico dos quais os álbuns foram investidos e a força com que figuraram por décadas como objetos de referência no universo privado.

Juntamente com as mulheres, os fotógrafos figuraram como elementos centrais na constituição de um universo em torno dos álbuns de famílias do Rio de Janeiro, sendo os responsáveis pela maior parte das imagens neles presentes. Se, como vimos em relação às revistas ilustradas, a eles coube estabelecer as formas de *dar a ver* a cidade e seus cidadãos, não foram menos importantes na instituição dos modelos que configurariam a visualidade da esfera privada no tempo e no espaço da fotografia⁸⁷:

Figura 30 – Fotografia de Augusto Malta. [Família Passos](#), em 14-11-1910.



Fonte: Brasileira Fotográfica.⁸⁸

Desde meados do século XIX, eles compunham em seus estúdios — ou em espaços nos quais pudessem ser momentaneamente estabelecidos, como na fotografia retratando a família Passos (fig. 30) — os cenários, os objetos e as poses para que os

⁸⁷ Tal como mencionado na nota 55 do primeiro capítulo, trabalharemos aqui com as noções de esfera privada e de esfera social. É sobre esta última, contudo, que concentraremos nossa atenção, uma vez que, encontrando seu fundamento na esfera privada, ela acaba se espraiando e invadindo a esfera pública.

⁸⁸ Fotografia disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br>. Acesso em: jan.2018.

membros de uma família pudessem ser alocados em meio aos signos destinados a identificá-los e valorizá-los:

Sob o império do retrato, grupos sociais se distinguiam, construindo, através de marcas visuais, sua identidade social. O retratado, escolhendo a pose adequada para a *mise en scène* do estúdio fotográfico, evidenciava a adoção de determinado estilo de vida e padrão social. Os objetos, indumentárias, poses e trejeitos usados criavam a ambientação ilusória do estúdio e atuavam como emblemas de pertencimento social, moldados, segundo os códigos de comportamento, referentes ao grupo detentor dos meios técnicos de produção cultural. (MAUAD; MUAZE; LOPES, 2017).

Tratava-se, portanto, de adentrar um universo organizado por fotógrafos que estabeleciam padrões fotográficos cujos produtos — os retratos — permitiam aos seus clientes tomar parte em uma série de intercâmbios culturais dentro e fora do núcleo familiar. A satisfação dos clientes estava, portanto, associada ao processo de validação social de tais padrões.

Os segmentos sociais mais abastados foram os primeiros a usufruírem dessa dinâmica nos momentos iniciais da fotografia no Rio de Janeiro. Herdando as condições de concentrar os meios técnicos para a produção de suas representações — como acontecera outrora com a pintura —, famílias como a de Pereira Passos puderam estabelecer seus arquivos visuais a partir de imagens produzidas por fotógrafos profissionais (como o próprio Augusto Malta, no caso acima). Mas seu monopólio não duraria muito tempo.

O advento e a difusão de novas técnicas e equipamentos implicaram o desenvolvimento de novas práticas fotográficas⁸⁹, permitindo que imagens e álbuns de família fossem gradativamente integrados a outros segmentos sociais. Como consequência da entrada de novos agentes nessa cultura fotográfica de caráter privado, as formas de representação, de autorrepresentação e de rememoração de famílias se tornaram mais diversificadas, heterogêneas (cf. LIMA, 2008). Algumas delas foram plenamente vividas pela geração e pelo segmento social de Marcos que, à época de sua carreira de jogador, já incorporava novas cenas, pessoas e atividades aos arquivos familiares:

⁸⁹ Associadas principalmente à difusão das populares câmeras portáteis Kodak, ao final do século XIX, cujo contrato de compra acabava por inserir o consumidor numa dinâmica mais ampla, envolvendo a produção e o consumo não apenas de imagens, mas de películas e dos serviços relacionados à revelação. A empresa ofereceu, em inúmeros países, a revelação do filme àqueles que compravam a câmera, via correspondência postal.

Figura 31 – Marcos Carneiro de Mendonça e Ana Amélia, sua namorada e futura esposa, entre primos do casal.



Fonte: Fundo Marcos Carneiro de Mendonça.

Aos poucos, festas de aniversário, formaturas, piqueniques, entre outras atividades e eventos, concorreram com as cenas e os cenários mais padronizados, baseados na supressão do tempo e do espaço nas fotografias produzidas em estúdio.⁹⁰ Com eles, novas convenções fotográficas foram sendo criadas, e novas temáticas e pontos de vista passaram a repertoriar as imagens e as narrativas familiares:

⁹⁰ Mediante, por exemplo, a criação de cenários a partir do uso da cadeira de espaldar e do balaústre (cf. MALTA, 2011).

Figura 32 – Marcos Carneiro de Mendonça



Fonte: Fundo Marcos Carneiro de Mendonça.

Figura 33 – Marcos Carneiro de Mendonça de perfil



Fonte: Fundo Marcos Carneiro de Mendonça.

Muito embora não façam parte do álbum analisado, os retratos de Marcos (figuras 32 e 33) que hoje integram o Fundo Marcos Carneiro de Mendonça da Biblioteca Nacional do Brasil⁹¹ são ilustrativos de como novos temas e pontos de vista foram sendo

⁹¹ Tratando-se, em verdade, de uma espécie de álbum “solto e em caixas”, segundo a categoria criada por Armando Silva para sua análise dos álbuns de família na Colômbia. No presente caso, afora levantar

integrados ao universo iconográfico e simbólico da família. Eles destacam o protagonista quando “elegantemente vestido” para tomar parte em eventos socialmente valorizados.⁹² Os planos escolhidos acabam por destacar a correção de sua pose para a fotografia (atenção à postura da cabeça, de suas mãos e pernas); os traços físicos que o distinguiam (altura, magreza, vigor físico), bem como os detalhes do traje que vestia (corte ajustado dos paletós — com destaque para os lenços nas lapelas e exato comprimento de barras da calça e do terno). Reunidos, esses aspectos são capazes de denotar não apenas o desejo de exibir a beleza, a elegância e a adequação de Marcos àquelas situações. Também denotam a eficácia com que tal desejo fora realizado, algo entrevisto pelo domínio da técnica do retrato por parte do fotógrafo e pelo domínio da arte de ser fotografado por parte do jovem.

É também interessante notar que, embora o grupo familiar e os contextos festivos que lastreavam os dois registros não estejam presentes na foto, eram bastante ativos fora dela. Figuravam como referências a partir de uma operação que Armando Silva (2008) chamou de *aclamatória*, em que o herdeiro da família, gozando de alta consideração, passa a ser fotografado individualmente, fora do espaço-tempo fotográfico até então convencional para os registros de família. Como consequência, já que a “foto mostra apenas o enunciado e o enunciador fica de fora”, o herdeiro se mostra “como valor por si mesmo, como troféu para ser admirado” (p. 62). Mantidos em meio aos arquivos familiares, ou seja, figurando como fotografias de família, esses retratos acabavam por valorizar o grupo familiar ao se referirem, por exemplo, à circulação social ou ao orgulho de possuir uma “vida agradável” (CHALFEN, 2015). Vale mencionar que, no caso de Marcos, algumas dessas imagens rapidamente transcenderam o universo privado para circularem em revistas, caso do retrato da figura 33, utilizado pela Revista *Fon-Fon* no ano de 1934.⁹³

A valorização dos indivíduos mais jovens, geralmente do sexo masculino, em lugar de personagens como pais e avós, era parte de um fenômeno que Armando Silva chamou de “mitologia da família diante do filho e, depois, diante de todo o futuro”.

questões sobre a lógica cronológica e temática dos documentos que constituem o fundo, acrescentam-se questões sobre a lógica patrimonial (cf. SILVA, A., 2008).

⁹² Os “temas” específicos não puderam ser identificados pelas netas que, no entanto, sugerem sua data aproximada, entre os anos 1917 e 1920.

⁹³ A nota se refere à publicação do livro de Marcos “O intendente Câmara”. A fotografia, no entanto, não dialoga com o período ou a idade de Marcos quando da publicação do livro. Marcos era 17 anos mais velho na ocasião. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=259063&pesq=Marcos%20Carneiro%20de%20Mendon%C3%A7a&pasta=ano%201912>. Acesso em: jan.2018.

Tratava-se de um “fator imaginário essencial” dos grupos familiares da primeira metade do século XX (SILVA, A., 2008, p. 60). No caso do Rio de Janeiro, essa mitologia não pode ser dissociada de uma transformação sociocultural mais ampla na qual a novidade, o novo e a rápida capacidade de renovação passaram a figurar como valores fundamentais a suplantarem o culto aos ancestrais e à tradição a eles associada.

Os retratos acima citados foram apenas alguns dos que ajudaram a mobilizar esses valores em âmbito familiar, privado. Outros registros, associados aos novos espaços de atuação, também contribuíram para promovê-los, sobretudo entre os mais jovens. Além disso, estimularam a “migração” das imagens e dos álbuns de família para esses novos cenários:

Figura 34 – Marcos Carneiro de Mendonça, 1914.



Fonte: Acervo da família.

Figura 35 – Marcos Carneiro de Mendonça. Fluminense x Andarahy, 1917.



Fonte: Acervo da família.

Retratos como os de Marcos (figuras 34 e 35) nos novos cenários oferecidos pela cidade assumiram tamanha importância que se tornaram “capítulos à parte” nos relatos visuais familiares. Associado à progressiva redução da representação coletiva familiar nos estúdios, o interesse pelos retratos esportivos promoveu a produção e a circulação de novas séries de imagens que demandaram, por sua vez, novos tipos de álbuns para rememorar ocasiões específicas e até mesmo para acompanhar trajetórias individuais de membros da família (p. 62).

No caso de Marcos, afora o acervo bibliográfico doado à Academia Brasileira de Letras, suas experiências acabaram gerando três arquivos fotográficos diferentes: o já citado Fundo Marcos Carneiro de Mendonça, sob guarda da Biblioteca Nacional; a coleção que permaneceu com a família, hoje sob os cuidados das netas de Marcos, Patrícia Mendonça e, especialmente, Priscilla Bueno, genealogista da família; e o próprio álbum de memórias aqui analisado, sendo também o mais afeito a revelar a mobilização de novas referências para as imagens que permitiam o cultivo de si. Mas antes de retornarmos ao álbum, é preciso que nos detenhamos um pouco mais no nascente universo fotográfico esportivo para compreender o investimento do jogador.

2.2 Do retrato ao instantâneo: a criação do tempo-espaço esportivo

É simples imaginar que Marcos não fora o primeiro a investir na produção de um novo tipo de arquivo, independente da temática familiar e mais adequado às novidades cidadinas e suas qualidades comunicacionais. Em verdade, os álbuns vinham

desempenhando novos papéis desde os últimos anos do século XIX, quando o circuito e a variedade das imagens fotográficas nas grandes cidades foram substancialmente ampliados.⁹⁴ Nesse contexto, vale a pena mencionar um álbum que nos aproxima de um universo de referências especificamente relacionadas ao esporte e a outro importante agente da cultura visual: o fotógrafo. Trata-se do álbum produzido pelo francês Jules Beau (1864–1932).

Considerado pioneiro na realização de fotografias esportivas e um dos primeiros repórteres esportivos da Europa, Jules Beau realizou centenas de imagens relacionadas ao ciclismo, ao tênis, ao remo e até mesmo à aviação, e as organizou em álbuns cujo primeiro volume data de 1894⁹⁵:

Figura 36 – Suzanne Medinger; Valère, Pierre.



Fonte: Álbum Jules Beau 1894–1895.

⁹⁴ No caso do Brasil, vale lembrar dos álbuns de Santos Dumont e de Julieta de França, primeira artista mulher a receber o prêmio Viagem ao Exterior, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes em 1899. Seus álbuns foram estudados, respectivamente, por Jean-Pierre Blay (2016), Dominique Gauzin-Müller (2016) e Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007). Para uma classificação não exaustiva dos gêneros de álbum entre o fim do século XIX e o início do século XX, ver a comunicação de Florence Le Corre (2017).

⁹⁵ Os álbuns do fotógrafo [Jules Beau \(1864–1932\)](#) reúnem imagens por ele produzidas entre 1894 e 1913. Ver: Collection Jules Beau. Photographie sportive, 1894 et 1913. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433329b>. Acesso em: [set. 2018](#).

Figura 37 – Marcelle, Whitworth ; Broadbrige W., Anglais, Champion Afrique du Sud.



Fonte: Álbum Jules Beau 1894–1895.

Figura 38 – Sem título.



Fonte: Álbum Jules Beau 1894–1895.

Suas primeiras imagens podem causar certo estranhamento ao observador contemporâneo. Ainda que várias das pessoas por ele retratadas fossem de fato esportistas, eram fotografadas *como se* pedalassem ou *como se* montassem a cavalo. A rigidez e a fixidez que marcam as fotografias construídas em estúdio naquele momento contrastam com a experiência esportiva, baseada no movimento. Contrastam também com a expectativa visual contemporânea, habituada à oferta de imagens esportivas realizadas *in loco*. Para compreender as opções de Beau em suas fotografias de esporte, torna-se fundamental analisá-las em perspectiva histórica, em um sentido próximo ao que Michael Baxandall denominou *intenção*:

Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado em determinado momento [...] penso antes numa

condição geral de toda ação humana racional, uma condição que pressuponho quando organizo uma série de fatos circunstanciais ou exploro os termos do “triângulo de reconstituição” [demandas e atribuições do autor da obra — razões que o levaram a fazer uma escolha individual entre o que lhe era disponível social, econômica e culturalmente — obra, e objeto histórico efetivamente realizado]. A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico tem um propósito — ou um intento ou, por assim dizer, uma “qualidade intencional”. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. [...] A intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. Algumas das causas voluntárias podem ter estado implícitas nas instituições às quais o ator aderiu de modo inconsciente. (BAXANDALL, 2006, p. 81)⁹⁶.

É, pois, necessário imaginar que, para levar o esporte para o universo da fotografia, Beau teve de criar técnicas para torná-los fotograficamente representáveis. Além disso, precisou recorrer a convenções consolidadas para evitar, por exemplo, a perda de clientes face às mudanças que propunha. Tratava-se de combinar novas experiências a um estável universo de referências. Assim, suas imagens devem ser compreendidas em meio ao diálogo com as convenções estabelecidas nos estúdios fotográficos para criar os tempos, os espaços e outros signos visuais capazes de realizar os desejos dos clientes. O jornalista Jean-Claude Gautrand lança luz sobre os momentos iniciais da incorporação do esporte ao universo da fotografia parisiense:

Grande *vedete* da época, a bicicleta vai fazer sua aparição nos estúdios dos fotógrafos. O historiador Gernsheim nota que cada decênio se caracteriza por acessórios típicos. É assim que o balanço e o carrinho de bebê caracterizam os anos 1880, a bicicleta é onipresente no decênio 1890 e o automóvel aparece nos anos 1900. Nadar fotografa seu filho pequeno montado em seu velocípede numa imagem plena de doçura e de emoção realizada talvez em uma dessas sucursais luxuosas instaladas na borda do Bois [de Boulogne], na bela avenida da Imperatriz. Lá, Nadar, Disdéri, Adrien Tournanchon, Delton abrem seus estabelecimentos de fotografias equestres, que pertencem à classe dos templos da fotografia. A originalidade dos volumes, a presença de cúpulas e de torres com parapeitos diferenciam sua arquitetura dos edifícios vizinhos. Ali Disdéri fotografa “o *sportman*” montado em seu puro-sangue enquanto Louis-Jean Delton organiza um belo cenário para a pose onde ele fotografa cavaleiros, mas também modelos montados num cavalo alugado porque, escreve Ernest Lacan, “todo mundo queria poder mostrar seu retrato ‘a cavalo’... para parecer pertencer a uma classe privilegiada. Lê-se em *La revue photographique* de 05-06-1856 que o senhor M. B. Frères acabara de construir [...] uma vasta tenda [...] ‘onde os diletantes, as amazonas e os automobilistas podem se fazer

⁹⁶ E, nas palavras de Ana Maria Mauad (2004, p. 149): “Só se pode compreender determinadas escolhas visuais no marco da sua historicidade e pela relação que as fotografias estabelecem com outros textos culturais”.

fotografar a pé, em cavalo ou carro. Alguns anos mais tarde, esse jornalista poderia acrescentar a bicicleta”’. (GAUTRAND, 1989, p. 24, tradução nossa)

O excerto é formidável quando revela os intercâmbios socioculturais e comerciais agenciados pelas imagens fotográficas. Gautrand mostra que os fotógrafos negociavam com segmentos sociais aristocráticos a integração de objetos “vedetes” às fotografias, criando-lhes cenários e cenas nos chamados “templos da fotografia”. Lugares que, aparentemente, agradavam aos clientes tanto ou mais que as próprias imagens ali produzidas. O mesmo universo era então mobilizado para oferecer aos que não pertenciam a tal “classe privilegiada” — ou seja, aos que não possuíam os dividendos necessários para a posse de cavalos ou bicicletas — a possibilidade de parecer pertencer a esse segmento social. Essa dinâmica explica algumas das dezenas de retratos de pessoas em bicicletas, cavalos ou carros nos álbuns de Beau — incluindo mulheres, o querendeu a seus retratos um tom inovador.

A fotografia realizava, portanto, uma mediação cultural⁹⁷ entre os segmentos aristocráticos e os setores médios da sociedade parisiense. Com base em suas possibilidades representacionais, permitia o trânsito e a assimilação de conteúdos de um grupo a outro. Como veremos, a inserção de fotógrafos como Beau no universo das revistas ilustradas se relaciona justamente com o potencial que fotografias e fotógrafos carregavam de gerar intercâmbios e de criar experiências comuns a partir do tema do esporte.

Beau se tornou colaborador de algumas das primeiras revistas ilustradas esportivas da França, *La bicyclette* (em 1895) e *La vie au grand air* (em 1898) colocando sua experiência de estúdio⁹⁸ à disposição do tratamento midiático que começava a ser dado

⁹⁷ Aqui compreendida segundo a leitura de E. P. Thompson. Em *Costumes em comum* (1998), o autor afirma que é preciso ter cuidado quanto a generalizações no âmbito da cultura pois, tal como no caso da “cultura popular”, pode haver uma “inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, entendida como ‘sistema de atitudes, valores e significados partilhados, e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados’”. Pois uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa — por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante — assume a forma de um ‘sistema’. E na verdade o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições dentro de um conjunto” (p. 17). Assim, apontando a importâncias das trocas culturais entre classes sociais, Thompson evidencia que é apenas em seu movimento ou, ainda, em meio às negociações em contextos históricos específicos, em que se destaca o tema da mediação, que se pode compreender a cultura.

⁹⁸ Segundo André Gunthert (2000, p. 22), Beau fez parte da Sociedade de Fotógrafos Amadores (SEAP), fundada em 1887, cujas atividades prefigurariam o fotojornalismo na França.

ao esporte. Ainda que em novos ambientes e dependendo de uma série de ajustes, os retratos que produzia continuaram a cumprir o papel de representar, identificar, enumerar e singularizar personalidades também nas páginas de revistas ilustradas:

Figura 39 – Retratos de Jules Beau



Seu texto está em francês. / Musée Air - Treves

Fonte: La vie au grand air, 28-05-1899, p. 441.

Figura 40 – Retrato de Jules Beau na capa do periódico La vie au grand air.



Fonte: La vie au grand air. Major Taylor, 10-03-1901.

Figura 41 – Cross-Country, campeonato profissional, 19-03-1900.



Fonte: Álbum Jules Beau.

Figura 42 – Campeonato mundial de atletismo. Maratona de amadores, 1900.



Fonte: Álbum Jules Beau.

Mas o novo contexto midiático não apenas incorporou fotógrafos de estúdio como Beau e o gênero de imagens mais produzidos por eles, os retratos. Também lhes exigiu transformações nas formas de fotografar. A configuração de um “tempo-espaço-esportivo” novo, em que as fotografias fossem colocadas a serviço do relato, tornava-se uma demanda premente em jornais e revistas. Para começar, os clichês precisavam ser realizados nos próprios locais em que ocorriam os eventos, segundo um padrão da reportagem voltado a oferecer o tom de testemunho. É nesse momento que a fotografia instantânea passa a ser amplamente explorada por fotógrafos como Beau.

Por ser um procedimento de captura fotográfica que dependia de tempos mais curtos de exposição à luz, possibilitando o registro de movimentos rápidos, em mínimas frações de tempo, o instantâneo permitiu captar o que, antes, “era alheio ao olhar” (SILVA, A., 2008, p. 54), como o movimento de pernas e braços de um atleta durante um salto.⁹⁹ Por isso, rapidamente passou a ser associado à sensação “autêntica do espetáculo, do como se você estivesse presente” (GUNTHERT, 2000, p. 35). Desse modo, uma

⁹⁹ O instantâneo pode ser compreendido como o resultado do emprego de novos processos químicos e mecânicos — o uso da emulsão de gelatina com brometo de prata em placas fotográficas (que precederam os filmes) tornando-as mais sensíveis e favoráveis ao ambiente externo — de maneira associada aos estudos de movimento realizados por Muybridge e Marey na mesma década de 1870. Para André Gunthert (1999), a possibilidade de captar o movimento, a chamada “conquista” do instantâneo renovou as possibilidades e interesses fotográficos à época.

espécie de “mais valia da indicialidade” foi atribuída às fotografias¹⁰⁰, o que ampliava seu potencial de “comunicação e consumo por um maior número de pessoas”¹⁰¹:

Figura 43 – Encontro pedestre de ciclistas profissionais, 15-02-1903.



Fonte: Album Jules Beau.

¹⁰⁰ Ou seja, um aumento de seu valor à proporção de figurar como um índice do real (cf. GUNTHER, 2000, p. 35).

¹⁰¹ E aqui começamos a compreender com mais clareza como circulou o “mito da verdade fotográfica”, de que falamos no capítulo anterior.

Figura 44 – Velodromo Buffalo, 08-03-1903.



Fonte: Album Jules Beau, 1903.

Figura 45 – Les grands matches de football association – C.S.F.C.: 3 points. C.A.P.: zéro.



Fonte: Album Jules Beau,

Além de oferecer a sensação da presença nos eventos esportivos, o recurso permitia detalhar visualmente cada prática esportiva em função das performances corporais captadas nos próprios eventos. Essa era uma possibilidade nova e interessante, já que os retratos não eram capazes de satisfazer a esse tipo de demanda. É o que se pode notar no caso das figuras 42, 43, 44, em que mal se pode discernir quais são os esportes praticados pelos personagens. Seus principais componentes visuais (poses e uniformes) permitiam apenas identificar equipes ou indivíduos, bem como os contextos que valeram registros visuais, caso das competições. São, pois, as legendas que oferecem aos leitores as informações sobre o contexto específico dos quais os retratos fazem parte.

Passemos então às possibilidades criadas com o advento dos instantâneos a partir das figuras 42, 43, 44, relacionadas a uma corrida de pedestres, a uma competição de ciclismo e a uma partida de futebol. Primeiramente, deve-se reconhecer que os nove registros oferecem referências espaciais (ambientes externos, pista pavimentada ou de terra, o terreno do campo de futebol e as marcas que o delimitam); temporais (o momento da entrada de uma curva numa corrida ou competição de ciclismo, a disputa de uma bola ou uma ameaça de gol numa partida de futebol) e de ação (as formas de engajamento do corpo ao correr, saltar, chutar ou usar a força dele proveniente como vetor de movimento). Quando validadas pelos fotógrafos — mas também por quem as via, dos editores até os consumidores dos periódicos —, tais referências reapareciam em novas imagens, tornando-se frequentes e estáveis. Tratava-se de um processo que consistia em reconhecer, validar e repetir imagens que, ao final, acabava estabelecendo as formas canônicas de *dar a ver* os esportes.

Sobre esse aspecto, vale também pontuar que inicialmente o instantâneo não era um recurso de simples execução. Para cada conquista a ele associada, havia uma história de dificuldades, de ajustes e de negociações. Uma das poucas páginas do álbum de Beau dedicada a instantâneos de futebol pode iluminar essa questão (fig. 44). É perceptível que em relação ao conjunto das seis imagens, o fotógrafo ainda estivesse testando como se posicionar no campo e como enquadrar o que viríamos a chamar de “lances” de uma partida com tudo o que ela deveria conter.¹⁰²

Talvez as dificuldades de Beau se relacionassem ao fato de que ele conhecia melhor esportes mais antigos, como leva a crer o número significativamente maior de

¹⁰² Vale destacar que tal percepção só é possível por estarmos hoje habituados a ver o futebol por meio de fotografias sob determinados pontos de vista, enquadramentos e em determinados momentos, ou seja, sob referências já bastante estáveis.

páginas dedicadas ao ciclismo e ao hipismo em seu álbum. As especialidades detalhadas em seu cartão de visitas alimentam essa hipótese: Jules Beau, “*photographie positive – reportage photographique – photographie hippique et vélocipédique*” (GAUTRAND, 1989, p. 26). De todo modo, são as próprias imagens que confirmam as inclinações fotográficas de Beau.

A página (fig. 43) destaca dois instantâneos de uma competição de ciclismo no velódromo Buffalo, em Paris, no ano de 1903. Como a diferença entre as duas fotografias é mínima, é possível imaginar que a escolha da entrada de uma curva para realizar os registros estivesse relacionada ao fato de que ali era possível captar: 1) as disputas por posições entre os competidores em cada volta; 2) uma amostra da presença do público ao longo da pista; 3) as marcas das empresas que patrocinavam o evento. A partir do plano inclinado da pista e do ângulo escolhido pelo fotógrafo se tornava possível, pois, concentrar todas as referências essenciais do evento no Velódromo Buffalo. Beau certamente dominava essas referências. Mas não apenas ele, como sugere uma ilustração de publicidade que circulou na cidade anos antes daquela competição e da reforma pela qual passou o velódromo:

Figura 46 – Publicidade do velódromo Buffalo antes da reforma realizada em 1902.



Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9lodrome_Buffalo. Acesso em jan.2019.

Quanto ao futebol, as exigências impostas à época eram, comparativamente a outros esportes, de difícil resolução, como frequentemente reportam os fotógrafos a ele ligados. Tanto as limitações técnicas relacionadas aos equipamentos fotográficos mais

acessíveis no período¹⁰³, quanto as limitações “humanas”, decorrentes das dificuldades para compreender instantes essenciais da partida e de se posicionar de forma a melhor captá-los¹⁰⁴ são mencionadas como empecilhos ao desenvolvimento da fotografia de futebol nos primeiros anos do século XX.

O contexto dessas limitações só pode ser compreendido levando-se em conta a história do esporte em cada país. Não se pode esquecer que tanto na França quanto no Brasil o futebol assumiu importância apenas nos primeiros anos do século XX — quando o turfe, a equitação, o ciclismo e o remo completavam ao menos vinte anos de forte presença nesses países.

Essas são algumas das prováveis razões pelas quais os instantâneos de uma partida de futebol não foram frequentes no álbum de Beau. Fotografias borradas, tremidas, fora de foco ou sem tema definido não eram desejáveis para a páginas das revistas ilustradas¹⁰⁵, pois feriam um pacto que vinha sendo tecido no universo jornalístico. John Tagg (2005) o definiu como o “pacto do realismo”, que consiste numa prática social de representação, numa forma geral de produção discursiva que opera antes com a referência do que com a realidade. Segundo o autor,

[O pacto de realismo consiste] em uma sutil teia de discurso na qual se enreda um complexo tecido de noções, representações, imagens, atitudes, gestos e modos de ação que funcionam como um saber fazer cotidiano, uma “ideologia prática”, com normas mediante as quais as pessoas vivem sua relação com o mundo [...]. No realismo, não é possível acompanhar o processo de produção de um significado através de uma cadeia da ação. Ressalta-se o produto e reprime-se a produção. A complexidade dos códigos ou da linguagem mediante a qual se constitui o realismo parece não ter importância. A única coisa que importa é a ilusão, do mesmo modo que na economia mercantil

¹⁰³ O alcance das objetivas, por exemplo, é questão bastante citada. Até o advento das objetivas e suas lentes, nos anos 1960, as aproximações com os eventos ocorridos dentro de campo, como uma falta ou um drible, dependiam sobretudo do posicionamento dos fotógrafos e pontos de vista encontrados para captá-los. Não por acaso, costuma-se citar a necessidade de grande preparo físico para a cobertura de uma partida de futebol.

¹⁰⁴ “Como comenta o fotojornalista esportivo Sérgio Sade: ‘o jornal não tinha muitos filmes [refere-se ao período 1960–1970], tínhamos que fotografar o futebol com três ou quatro chapas apenas e tentar pegar, pelo menos, um gol’. Tal dificuldade se devia à adoção das câmeras de médio formato, que eram pesadas, espaçosas e utilizavam o filme de 12 chapas, além de possuir lentes com baixíssima luminosidade” (CORDEIRO; BONI, 2005, p. 147 *apud* CASADEI; RODRIGUES; BIERNATH, 2015, p. 2). Luiz Carlos Barreto (2017), repórter fotográfico nos anos 1950, conta como iniciou a cobertura de futebol justamente pelo tema da complexidade técnica exigida para acompanhar uma partida (Informação fornecida por Barreto em Reunião do Grupo de Memória e Literatura do Futebol, em 13 de maio de 2017). José Luís da Conceição (2019), repórter fotográfico, revela que mesmo décadas depois, nos anos 1980, em redações de jornais e revistas, eram destinados a cobrir os eventos de futebol apenas os repórteres mais hábeis física e tecnicamente (Informação fornecida por Conceição em entrevista concedida à autora em 13 fev. 2019).

¹⁰⁵ E, a princípio, deveriam ser descartadas. Contudo, não se conseguia impedir de todo que aparecessem vez ou outra nos periódicos, em razão da falta de outras imagens para preencher os espaços a elas destinados no layout das páginas.

capitalista a única coisa que importa é o valor da mercadoria em relação ao meio geral de troca: o dinheiro. A produção se esvai por completo. (pp. 129–131, tradução nossa).

Em nome de um “produto acabado”, fotógrafos e editores obscureciam o processo de produção de fotografias. Com isso, fortaleciam o pacto do realismo, principalmente em sua dimensão indicial, na qual a imagem não é reconhecida como imagem, ou seja, enquanto mediação ou artifício, mas como a própria realidade (p. 130). Assim, sob a promessa de oferecer “o que realmente aconteceu” a partir de um instantâneo, revistas ilustradas e, posteriormente, jornais generalizaram o uso de fotografias em suas páginas.

Com esse panorama sobre o estabelecimento de uma cultura fotográfica esportiva, torna-se possível retornar ao que se passava no futebol no Rio de Janeiro dos anos 1910–1920 sob perspectiva mais abrangente. Acompanhar aspectos da produção de Jules Beau foi estratégia para vislumbrar os encargos, os problemas e as resoluções dos primeiros profissionais a se dedicarem às imagens esportivas¹⁰⁶, com foco em suas negociações junto àqueles que observavam ou consumiam suas imagens.

Quanto às fotografias — atividades “de produção de significado dentro de um certo regime de sentido” (p. 128, tradução nossa), graças ao seu poder de encarnar imagens, bem como o de realizar desejos — tornou-se possível compreendê-las como *agentes* de modernização das cidades e de promoção de esportes como o futebol. Pois se as vistas da cidade moderna ofereciam os cenários, se os retratos permitiam identificar e singularizar os seus agentes, aos instantâneos coube oferecer cenas e detalhes das performances esportivas. Juntos, tais gêneros iam configurando os modos de *dar a ver* o esporte¹⁰⁷ no Rio de Janeiro.

Esses aspectos da produção e da circulação de imagens permitem vislumbrar como essas imagens eram percebidas e significadas pelos *observadores*. Mas ainda resta saber: em que medida essas imagens atualizavam ou refutavam (como veremos adiante) os sentidos atribuídos à cidade moderna e aos esportes? Como isso se dava nos circuitos privados, aqui entrevistados por meio dos álbuns, e nos circuitos sociais, envolvendo as

¹⁰⁶ Sobretudo porque, ao menos por enquanto, não são conhecidas trajetórias de repórteres esportivos no Rio de Janeiro no mesmo período.

¹⁰⁷ E também o corpo esportivo. Um outro álbum, de Jacques Henri Lartigue (2013), também iniciado nos primeiros anos do século XX, na França, é exemplo do interesse pelo instantâneo, pelo esporte e pelo corpo, sob a perspectiva de um fotógrafo amador. Oriundo da aristocracia francesa, Lartigue começou a fotografar muito cedo. Interessado no universo esportivo, tornou-se curioso sobre “o traje usado por esportistas totalmente dispostos, que procuravam ajustar sua aparência ao novo ideal esportivo e exibir emblemas sociais” (p. 13). Em variados momentos, Lartigue declarou que acompanhava as trajetórias dos esportistas por meio das revistas ilustradas, delas retirando os temas de suas explorações visuais.

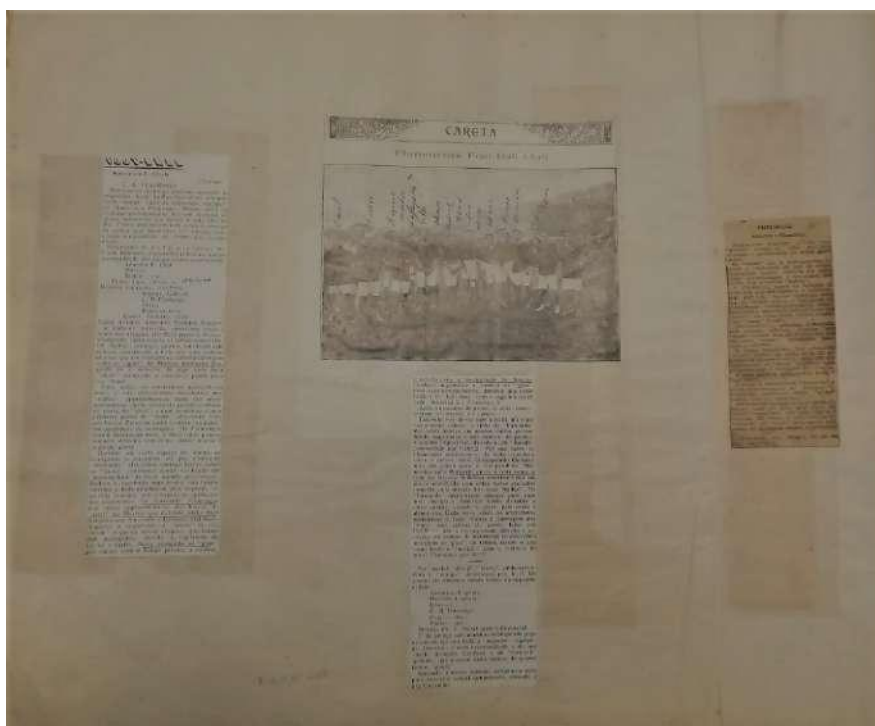
revistas ilustradas e os jornais? Em outras palavras, o que faziam os observadores diante dessas imagens?

É em face dessas questões que o álbum de Marcos — que remete tanto às suas práticas de leitura e de consumo do material midiático quanto à sua condição de produtor de significados — pode, por fim, nos dar acesso às suas contribuições para a produção de sua própria imagem como jogador de futebol.

2.3 O álbum entre o consumo e a produção de imagens

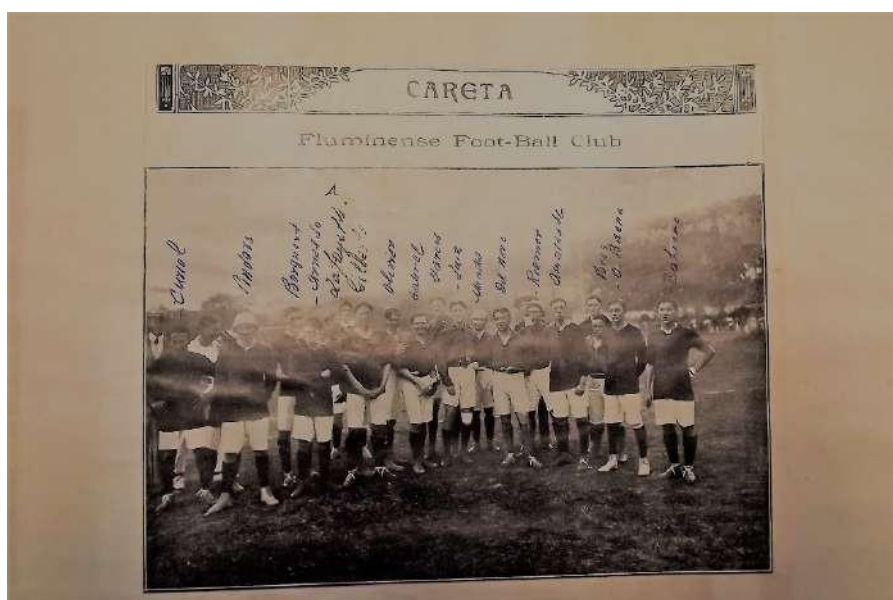
Retomando a figura de Marcos, com foco em seu papel de produtor cultural, tratamos de retomar contato com seu álbum para compreender a configuração de sua figura como jogador de futebol. Mencionamos que as imagens fotográficas que circulavam nos periódicos e em circuitos privados concorriam, por um lado, para que a cidade fosse vista como cenário e, por outro, para orientar seus protagonistas para que nela pudessem atuar. Também mencionamos que Marcos demonstrava sintonia com esses universos, de modo que a questão do protagonismo juvenil e esportivo face à cidade renovada também figurava entre suas preocupações. É o que também sugerem as imagens e os textos selecionados para integrar o seu álbum:

Figura 47 – Sem título



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 20

Figura 48 – Fluminense Foot-Ball Club, p. 20. (Detalhe).



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 20

A página merece dedicada consideração, pois oferece elementos para situar a produção cultural de seu autor. Para tanto, vale recuperar o diálogo por ele estabelecido com as formas de distribuição da notícia nos periódicos e com as formas de leitura a elas

correlatas, como se nota pela seleção das colunas e das imagens, pela forma de cortá-las e de apresentá-las no álbum. É também de se notar que parte dos recortes das páginas selecionadas são fotocópias figurando tais quais os originais, como percebemos pelos seus limites (também foram recortados respeitando-se o formato de colunas), pela disposição na página do álbum (como a de um jornal) ou pela função, ao portar informação de caráter público (oferecida por um jornal ou revista). Esse tipo de intervenção, que depende de uma série de operações, leva a crer que o retorno ao álbum era tarefa constante.

O aspecto mais interessante da página selecionada, no entanto, consiste no fato de que Marcos interferiu na imagem para acrescentar os nomes dos jogadores cuja fisionomia ele identificou.¹⁰⁸ Ou seja, ele mobilizou o retrato reificando uma de suas funções mais frequentes: identificar e singularizar os protagonistas da cena. Contudo, com a criação da “legenda”, acabou também ressignificando a imagem, pois não se tratava mais do time do Fluminense Football Club, como anunciara a revista, senão dos jogadores Curiol, Pindora, Bourgueth, Arnaldo, Gilberto etc. na equipe do Fluminense. E não se pode deixar de mencionar que as anotações realizadas por Marcos remetem a uma operação que se tornaria canônica entre os amantes do esporte: a escalação de uma equipe de futebol a partir de sua imagem.

Outra importante questão emerge dessa análise. Marcos dedicara as primeiras 70 páginas do álbum aos recortes de textos e de imagens sobre sua atuação no Haddock Lobo e no América Futebol Clube, o que se passou entre os anos 1910 e 1914. Mas a citada página contém um retrato no qual Marcos parece figurar entre os jogadores do Fluminense, o que ocorreria somente a partir de 1914, quando o jogador se transferiu do América para a equipe das Laranjeiras. O descompasso cronológico entre os elementos dessa página não é evento único; em verdade, o álbum inteiro é marcado por certa descontinuidade ou pluralidade temporal.

A questão é preciosa, pois sinaliza que muito embora o autor tenha procurado seguir a lógica serial, sequencial e progressiva de jornais e revistas que acompanhavam diária ou semanalmente os eventos futebolísticos entre 1910 e 1919, outros compromissos foram assumidos em relação ao material coletado e fixado no álbum, como testemunham as marcas de releituras, intervenções e recriações nele presentes.

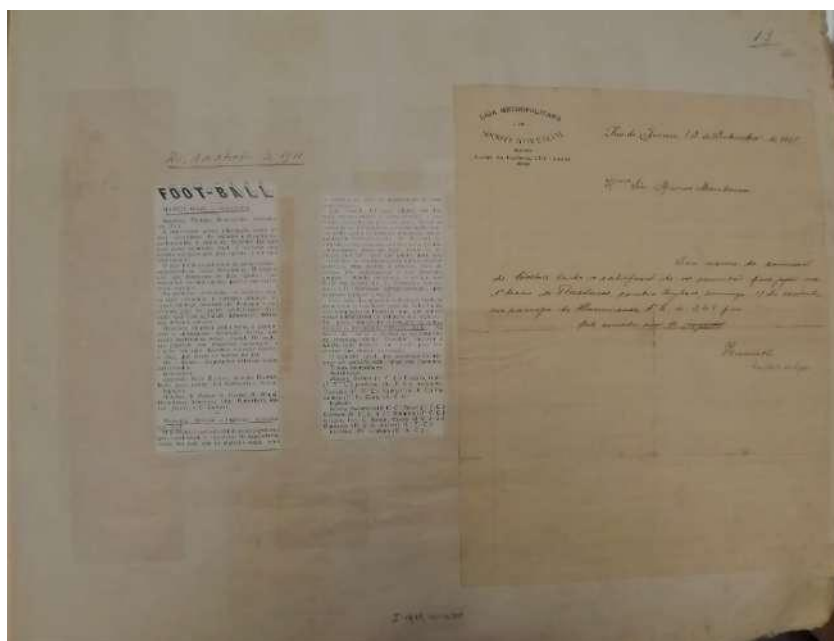
¹⁰⁸ Quanto à autoria dos manuscritos, o conjunto de intervenções no álbum e de documentos analisados no Fundo Marcos Carneiro de Mendonça leva a crer que se trata mesmo da caligrafia do jogador.

É por essa razão que tratamos o álbum a partir de duas temporalidades básicas. A primeira seria aquela em que textos e imagens foram vistos, selecionados, recortados e fixados pelo autor, ainda que tais operações tenham se desenrolado em várias etapas e momentos. O período 1910–1919, em que foram publicadas e recolhidas as matérias sobre Marcos atuando como goleiro, figura, portanto, como a base dessa temporalidade. Já a segunda consiste nos momentos em que foram realizadas as mencionadas releituras, intervenções e recriações no álbum. Essa é a temporalidade mais difusa, pois pode se relacionar a um ou vários momentos durante mais ou menos 70 anos de vida do autor após 1910, ano do provável início desse trabalho. A classificação é, portanto, instável e exige ajustes constantes já que muitas vezes as duas temporalidades se confundem.¹⁰⁹ De todo modo, essa última temporalidade é a mais afeita a explorar o tema da configuração da imagem social de Marcos, justamente em razão de “suas idas e vindas”, como esperamos demonstrar.

Retornemos então à natureza dos compromissos assumidos pelo jogador em relação ao álbum. E comecemos pelo fato de que as referências à trajetória de Marcos, publicadas com frequência em periódicos, nem sempre lhe pareciam suficientes:

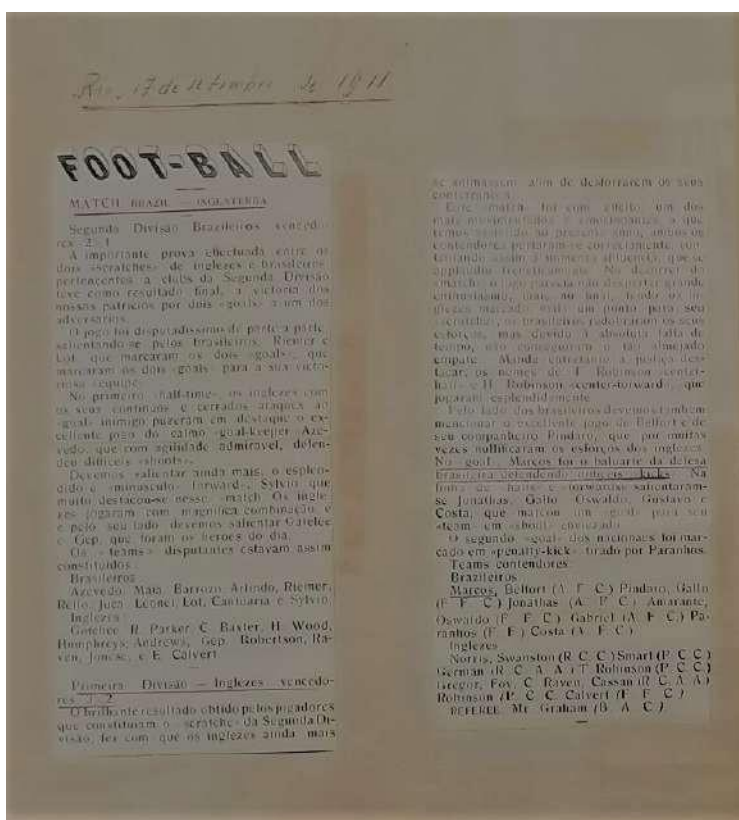
¹⁰⁹ As marcas de cola, presentes em inúmeras páginas do álbum, sugerem, por exemplo, que certas matérias foram retiradas de algumas páginas em favor de outras. Quando teriam sido retiradas? Quando as seguintes teriam sido recortadas e coladas? Embora sejam insondáveis, as questões valem como ilustração do problema.

Figura 49 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 13.



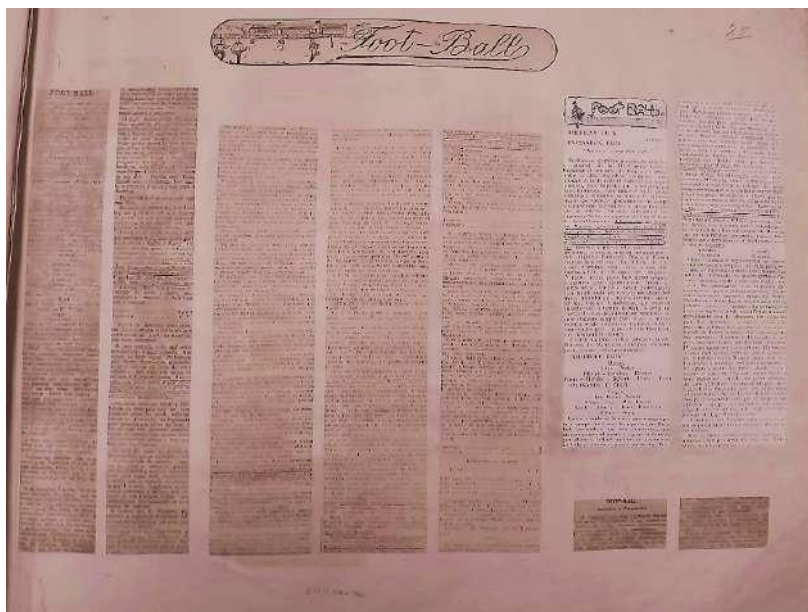
Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 50 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 13. Detalhe sublinhado na coluna da direita. “No goal, Marcos foi o baluarte da defesa brasileira defendendo difíceis kicks”.



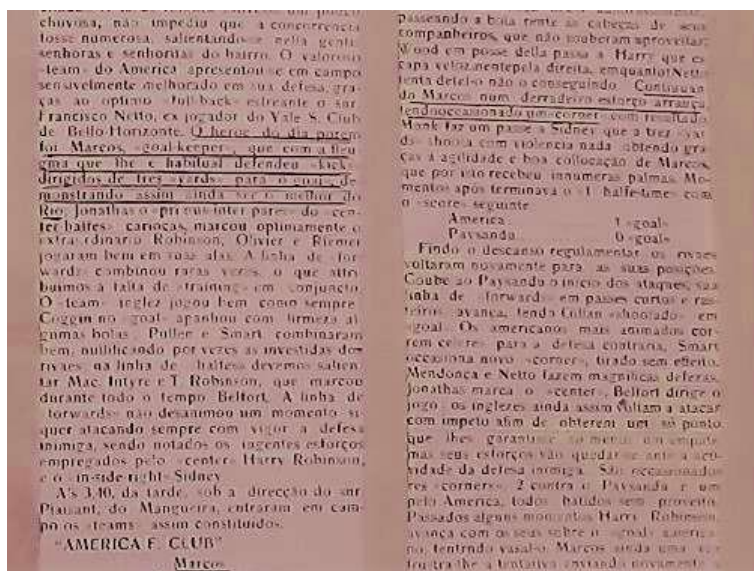
Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 51 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 25.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 52 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 25. (Detalhe coluna esquerda: O heroe do dia, porém, foi Marcos, goalkeeper, que com a fleuma que lhe é habitual defendeu kicks dirigidos [...] para o goal, demonstrando ainda ser o melhor do Rio).



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

As páginas 24 e 25 do álbum contêm passagens sublinhadas em textos que se referiam específica e positivamente à atuação futebolística do jogador, como é possível verificar nas legendas das figuras 49 e 51. Não sendo possível determinar com precisão os momentos em que foram sublinhadas, vale perguntar: por que razão haveria Marcos

de sublinhar as passagens relativas ao seu desempenho esportivo, uma vez que os textos dos quais faziam parte já haviam sido selecionadas para constar em seu álbum?

Para responder a essa questão, vale acompanhar outras situações. Especialmente aquelas em que Marcos realiza as intervenções mais contundentes, como em face de fotografias:

Figura 53 – Figura Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 6.



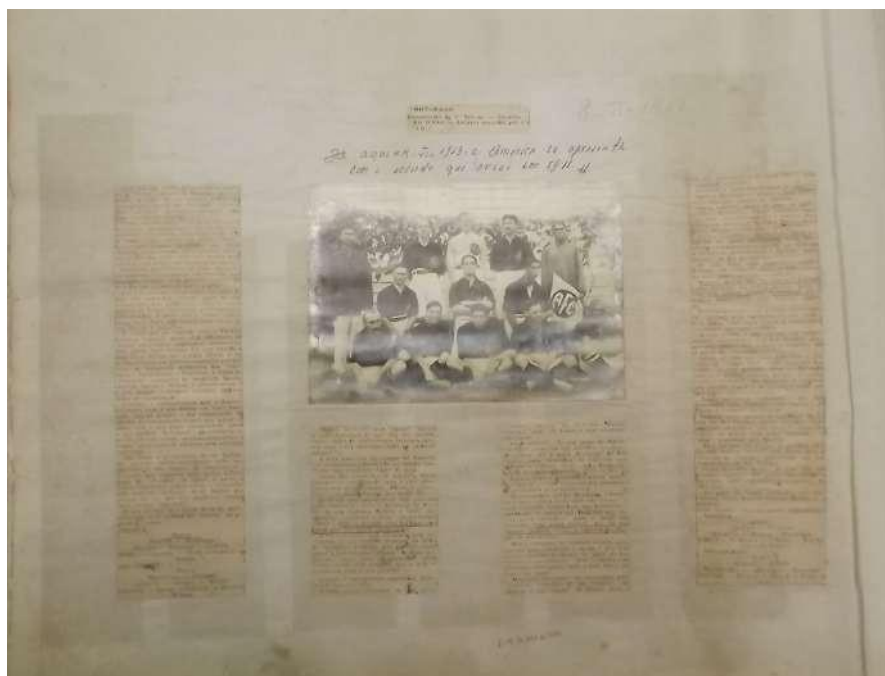
Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 54 – Figura Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 6 (detalhe). “Prova de que só a partir desse dia e jogo é que o América passa a ter e usar o escudo redondo AFC criado por mim e posto no ‘blazer’ feito pela velha a meu pedido. M.”



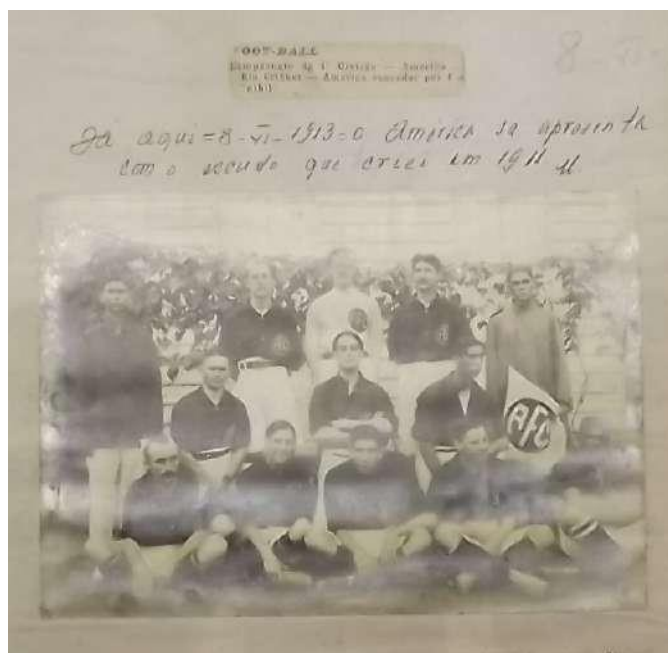
Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 55 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 38. “Já aqui, 08-06-1913, o América se apresenta com o escudo que criei em 1911. M.”



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 56 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 38 (detalhe). “Já aqui, 8-06-1913, o América se apresenta com o escudo que criei em 1911. M.”



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

É preciso iniciar observando que Marcos realizou interessantes combinações entre as colunas de jornais e as imagens nas páginas citadas a partir do uso de um cartão (provavelmente comemorativo), de uma ampliação fotográfica e de reproduções provenientes das revistas ilustradas que representam praticamente 3/4 das imagens do álbum. É justamente pelo volume representado pelas imagens de imprensa que o uso dos demais suportes chama a atenção. Ele nos lembra que a produção e o trânsito das imagens de futebol começavam a se ampliar e se diversificar nas primeiras décadas do século XX, prefigurando uma conhecida forma visual futebolística: a bricolagem que por tanto tempo caracterizou as páginas dos álbuns de figurinhas¹¹⁰.

As legendas, por sua vez, nos remetem a outro tema. Na página 6, logo abaixo do cartão, lemos: “Prova de que só a partir desse jogo é que o América passa a ter e usar o escudo redondo AFC criado por mim e posto no ‘blazer’ feito pela velha a meu pedido”. E na página 38, “já aqui, 08-06-1913, o América se apresenta com o escudo que criei em

¹¹⁰ Quanto às possibilidades criadas pelas ampliações fotográficas — ou seja, cópias positivas e ampliadas em papel fotográfico a partir de negativos em filme — destaca-se, primeiramente, a ubiquidade, isto é, o potencial de uma imagem estar, ao mesmo tempo, em mais de um lugar, em razão de sua reprodutibilidade. A portabilidade, conhecida anteriormente por meio dos *cartes de visite*, é outra importante característica associada às ampliações. Apesar da semelhança, elas percorriam circuitos mais amplos como provam aquelas encontradas tanto nas páginas do álbum de Marcos, quanto no álbum do Fluminense, estando também presentes em páginas das revistas ilustradas e dos jornais. O tema será retomado no capítulo seguinte.

1911”. Nos dois casos os retratos não foram mobilizados para singularizar jogadores ou equipes, mas para figurar como prova de um evento: a criação do escudo do América pelo autor do álbum. A primeira imagem fornece o conteúdo da prova com a data e o escudo nas laterais do cartão. E a segunda confirma que o escudo fora enfim incorporado ao uniforme em 1913 pela bandeira e camisas dos jogadores.

Ainda que não seja possível dizer em que momento as imagens foram fixadas no álbum, nem se possuem ligação com os textos que as rodeiam, fato é que foram reunidas segundo um mesmo assunto e remetidas a um novo contexto com o auxílio das legendas. Em verdade, são elas que concentram o poder de nos orientar sobre o que deve ser visto e compreendido nas fotografias, já que:

A presença do texto modifica a leitura da imagem. Sua composição não é uma simples justaposição de informações, mas um sistema redundante que associa inúmeros canais de comunicação e combina código verbal e forma visual em uma só mensagem. (GOMBRICH, 1983 *apud* GUNTHER, 2017, p. 9, tradução nossa)¹¹¹

É, pois, a partir desse ponto que podemos nos aproximar com mais segurança das releituras e das significações produzidas por Marcos. Primeiramente, torna-se evidente que elas não necessariamente coincidiam com as *intenções* de fotógrafos e editores de revistas. As legendas criadas por Marcos mostram que, em seu álbum, a referencialidade do retrato foi mobilizada em favor de outro assunto, “o escudo que criei”. A operação realizada se assemelha àquela que sustenta o “pacto do realismo”, pois o jogador mobiliza referências textuais e imagéticas para figurarem como elementos de prova, num contexto de sentido encerrado em si mesmo, que começa e termina diante de apenas duas imagens.¹¹²

O uso desse mecanismo, que torna hermético o contexto de referência do qual as imagens passam a fazer parte, pode ser notado em outras situações:

¹¹¹ Texto original: “La présence du texte modifie donc la lecture de l’image. Leur composition n’est pas une simple juxtaposition d’informations, mais un système redondant qui associe plusieurs canaux de communication, et fusionne code verbal et forme visuelle en un seul message”.

¹¹² Com isso, a operação também revela que é entre o trabalho de recepção de textos e de imagens e o de produção de significados que se passa do mero consumo de imagens à produção cultural.

Figura 57 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 58 – Detalhe canto superior direito: “Não foi penalty. M.” p. 354.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 59 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 329.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Figura 60 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça. Detalhe: “Não é por nada não, mas note-se a joelheira na perna esquerda...”



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Fundo Marcos Carneiro de Mendonça. Setor Manuscritos.

Nesses dois casos, o autor também retira as imagens de seu contexto “primário”, o contexto midiático. Ora mencionando seu desempenho esportivo em meio aos rumos de uma partida de futebol, ora revelando preocupações com aspectos de sua aparência e de sua reputação¹¹³, Marcos nos reporta ao tempo dedicado a rememorar aquilo que viveu como goleiro. Mesmo revelando a importância da imprensa em seu cotidiano ao mobilizar

¹¹³ A respeito do pensamento, da consideração ou da estima referente ao valor de um sujeito em relação aos seus pares na interação social, ver o trabalho de Barbara Carnevali (2013).

os saberes aprendidos com as leituras de periódicos, é principalmente diante de uma recriação pessoal que o álbum nos coloca.

E é justamente esse trabalho de recriação que nos lança ao tema de fundo que orienta o retorno do jogador a seu passado. Trata-se do tema do reconhecimento social ou da reputação que agora pode ser retomado considerando sua dimensão propriamente visual pois, tal como aconteceu em relação a outros fenômenos aqui analisados, ele não ficaria imune aos impactos da fotografia. Para dele tratar, comecemos por considerar sua face complementar: a aparência.

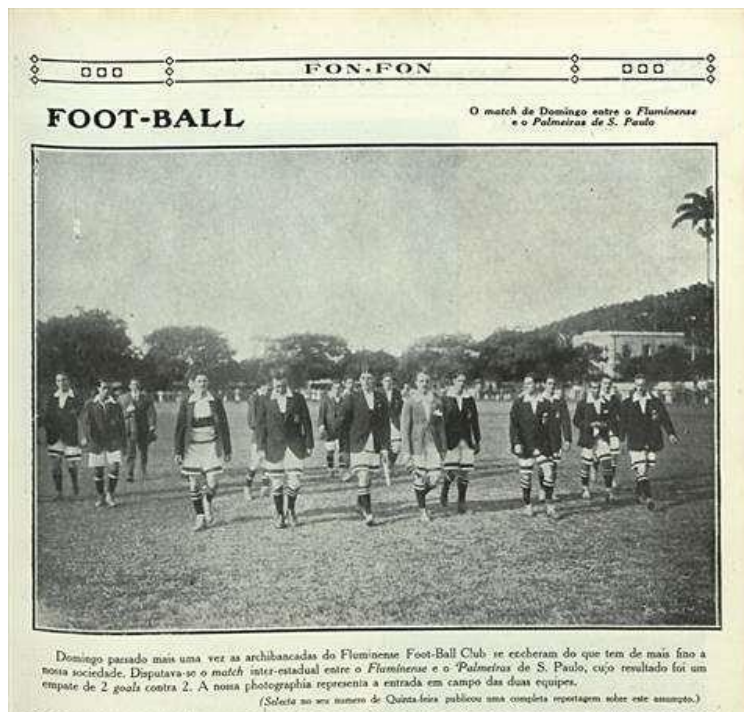
2.4 A construção do goleiro Marcos pela fotografia

Vimos que o período 1910–1919 no qual Marcos atuou como goleiro se fez presente no álbum por meio do que a imprensa colocava em circulação: notícias e comentários, retratos de equipes, de jogadores, vistas de arquibancadas, campos e estádios de futebol, além de instantâneos de partidas.¹¹⁴ Como também vimos, a relação entre os veículos de informação era estreita, baseada em um repertório comum de temas e gêneros fotográficos, uma consequência da partilha de repórteres, suas técnicas e convenções visuais. Jornais e revistas contribuía, portanto, a uma forte padronização visual da sociabilidade carioca. E as imagens que produziam se moviam em circuitos sociais públicos e privados, forjando uma nova sensibilidade cuja influência se fazia sentir em todas as dimensões da vida.

É nesse contexto que se torna compreensível o engajamento de Marcos — e de boa parcela dos cariocas — em se mostrar visualmente compatível com a nova visualidade da cidade. Ela imperava por toda parte e revestia o esporte com seus conteúdos:

¹¹⁴ Após identificar e quantificar os “gêneros” de fotografias de futebol presentes no álbum, tornou-se notório que a maior parte das imagens (aproximadamente 1160) é composta de retratos de equipes (479) seguida de instantâneos de partidas (330), vistas de arquibancadas em que se destaca a assistência (197), retratos de jogadores individualmente considerados (138) e assuntos variados.

Figura 61 – Detalhe: “Domingo passado mais uma vez as archibancadas do Fluminense Foot-Ball Club se encheram do que tem de mais fino a nossa sociedade. Disputava-se o match interestadual entre o Fluminense e o Palmeiras de São Paulo, cujo resultado foi um empate de 2 gols contra 2. A nossa fotografia representa a entrada em campo das duas equipes”.



Fonte: Revista Fon-Fon, 06-05-1916, ed. 19.

Processos visuais complementares iam sendo forjados a partir dessa dinâmica: o *ver*, o *dar a ver* e o *ser visto* mediados, por sua vez, pela aparência da cidade e de seus moradores. Assim, ao *ver* como a cidade se apresentava aos seus cidadãos e como estes a ela se apresentavam, Marcos procurou *dar-se a ver* em conformidade aos padrões utilizados para *ser visto* e reconhecido como parte relevante da cidade. Com esse movimento, o jogador parecia compreender, tal como seus contemporâneos, a centralidade das aparências para a vida urbana. Elas revelavam “semelhanças, analogias, simpatias, antipatias e transmitiam, cada uma delas, uma mensagem” (BERGER, 2017, p. 2017). Por fim, o conjunto dessas aparências e suas respectivas mensagens condensavam processos e valores capazes de explicar a cidade¹¹⁵. É nessa medida que a “boa” aparência pessoal e social, ou seja, a aparência baseada no ajuste às tendências nas

¹¹⁵ No mesmo sentido de John Berger, Hannah Arendt compreende a aparência como “aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos” e que, afinal, “constitui a realidade” (2016 p. 61). Trata-se, pois, de uma reciprocidade. Partilhamos o real por meio da aparência que, por sua vez, é definida como aquilo que é *percebido* e partilhado. A noção de aparência tem sido central ainda para a análise do contexto de transformação das cidades, da vida social e do sujeito na modernidade sob a perspectiva da percepção e da estética social. A respeito do tema, ver, por exemplo, Carnevali (2017), além de Coccia (2011).

formas de se vestir, de se comportar e de circular pela cidade, tornou-se um valor a mobilizar toda a sociedade carioca. É também o que revela, de maneira bastante sintética, a página da revista *Fon-Fon*.

Como é possível notar, o instantâneo fotográfico (fig. 60) nos comunica que se trata de jovens que caminham sobre um gramado vestidos com blazers sobre os uniformes esportivos. Já a legenda, à qual recorreremos para obter maiores informações sobre a imagem, oferece o seguinte enunciado: “Domingo passado mais uma vez as arquibancadas do Fluminense Foot-Ball Club se encheram do que tem de mais fino a nossa sociedade. Disputava-se o match interestadual entre o Fluminense e o Palmeiras de São Paulo, cujo resultado foi um empate de 2 gols contra 2. A nossa fotografia representa a entrada em campo das duas equipes”.

Ora, a legenda cita as arquibancadas do Fluminense (com o que havia de “mais fino na sociedade”) sem que elas sejam mencionadas visualmente, sem que façam parte da fotografia.¹¹⁶ Ao mesmo tempo, o instantâneo não parece representar exatamente a entrada em campo das duas equipes, a não ser que imaginássemos os jogadores disputando a partida com blazers e sem bola! Diante desse quadro, ao leitor-observador contemporâneo — distante daquele contexto e habituado a padrões fotográficos futebolísticos mais detalhados, precisos e estáveis sobre a cena futebolística — só resta perguntar: o que então foi oferecido para ser visto?

E a resposta é: sobretudo a aparência dos sujeitos. Mais precisamente: a aparência de certos sujeitos “quando vestidos para disputar uma partida de futebol”. Tecida e capturada pelo instantâneo fotográfico, a aparência social dos esportistas figurou como a informação visual necessária e suficiente para fazer circular a notícia de que Fluminense e Palmeiras de São Paulo haviam se enfrentado. Se não nos esquecermos da “mais-valia indicial” atribuída ao instantâneo e de que a página integrava a revista de variedades *Fon-Fon*, tornam-se claras quais as referências partilhadas para dar visibilidade ao evento e inteligibilidade à sua fotografia. Tratava-se de expor “a edificação moral e a gratuidade” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p. 447) associadas ao futebol e, sobretudo, àquela parcela da cidade.

Por último, se a essas informações acrescentarmos o fato de que a dimensão especificamente esportiva da visualidade associada ao futebol estava ainda a ser

¹¹⁶Que, aliás, é a única imagem a mencionar o evento. A revista justifica o porquê na continuação da legenda da fotografia: “*Selecta* no seu número de quinta-feira publicou uma completa reportagem sobre este assumpto”. Revista *Fon-Fon*, 06-05-1916, ed.19.

configurada, torna-se mais simples compreender o papel da aparência social nas negociações socioculturais em torno da construção da figura do jogador naquele momento.

Em relação ao goleiro Marcos, sua aparência se torna assunto de maior importância quando ele passa a integrar a equipe do Fluminense, em 1914. Coincidentemente, trata-se do mesmo ano em que o aporte de imagens fotográficas sobre futebol é substancialmente ampliado e que o Fluminense dá início aos seus álbuns¹¹⁷:

Figura 62 – Álbum do Fluminense Football Club.



Fonte: Acervo do clube. Dimensões: 34cm altura, 43cm largura, 3cm espessura.

¹¹⁷ Sobre a questão, deve-se mencionar o aporte de novos fotógrafos que deixaram a Europa em razão da Primeira Guerra Mundial. No mesmo ano, a partida entre o primeiro selecionado brasileiro e o Exeter City, no campo do Fluminense, foi evento marcante e amplamente reportado pela imprensa. Não se pode descartar a hipótese de que o primeiro impulso para a produção dos álbuns esteja relacionado ao impacto desse evento. Quanto a eles, é interessante mencionar que possuem organização muito semelhante ao de Marcos. Como ressaltado em nota no primeiro capítulo, a diferença entre eles reside no fato de que, ao contrário do álbum de Marcos, o clube mantém as marcas de origem do material recolhido, o que os torna mais próximos do universo midiático e mais propícios a revelar os intercâmbios realizados entre o clube e o jogador em outros espaços que não o campo de futebol.

Figura 63 – Álbum Fluminense, 1915. Destaque para a apresentação da fotografia de Marcos.



Fonte: Acervo do clube.

A página acima mencionada (fig. 63) é significativa pois, com esse gênero de recorte, em que os sinais de proveniência da imagem são abandonados, é o próprio contorno do corpo e do uniforme do jogador que se projetam para serem vistos. Tratava-se, portanto, de um trabalho claramente voltado a destacar visualmente a figura de Marcos. Bastante frequente no álbum do Fluminense, o recurso evidencia que o clube investia na visibilidade do jogador, mas de forma atrelada à agremiação, numa operação para valorizá-la.

Marcos, por sua vez, correspondia ao investimento. É bastante conhecida sua atenção à própria aparência, por meio do cuidado com seus uniformes e pela mobilização de sinais, de marcas para distinguir sua posição de goleiro, como se pode notar na figura 64.

Figura 64 – Campeonato de 1917. Acervo da família. Destaque para a alvura do uniforme (de seda, como se sabe por outras fontes), para a gola rolê, para o tamanho do escudo na camisa em comparação aos dos demais jogadores e para a escolha de Marcos (e do fotógrafo?) em ocupar o centro do retrato, posição que acaba por ressaltar essas características face ao restante da equipe.



Fonte: Acervo da família.

Algumas dessas marcas se relacionavam ao desempenho esportivo, como a criação de um tipo de defesa, nomeada “pegada à Marcos Carneiro de Mendonça”, em que se amortece a bola com as mãos utilizando todo o corpo para garantir estabilidade à empreitada.¹¹⁸ Mas mesmo esse tipo de marca culminava em atributos visuais que caracterizavam a aparência do goleiro:

Marcos de Mendonça usava camisa tipo esporte, ampla, de mangas compridas. Os “outros” gostavam das camisas de lã, pesadas, como aquelas camisas usadas pelos *boxeurs*, pesos pesados, que precisam perder peso. Mais tarde é que apareceram as camisas de mangas, curtas, leves. Umas de seda. Outras de linho. E Marcos até hoje não compreende por que alguns goleiros abandonaram as mangas compridas. Ele não usava manga comprida por elegância. E sim por conveniência. Para amortecer a bola. Como uma ajuda para um controle mais perfeito da esfera de couro. (FILHO, 1994)

Situação semelhante aconteceu em relação às suas chuteiras. No depoimento ao MIS, em 1967, Marcos detalhou seu cuidado em ajustar os calçados para alcançar um melhor desempenho durante as partidas:

Nunca joguei com botina de futebol [...]. Havia um sistema de serviço militar, então foi criada uma botina de bico arredondado, chamavam calçado Gertner, de lona, então eu mandava colocar pregos nesses sapatos e envolvia os tornozelos por baixo do taco [...] e diminuía o tacão da botina e jogava sempre com os tornozelos envolvidos por essa gaze.¹¹⁹

¹¹⁸ O jogador descreve o gesto no depoimento ao MIS, 1967.

¹¹⁹ Depoimento MIS, 1967.

Não por coincidência, a preocupação do jogador acabou agenciada pela publicidade em torno da venda de chuteiras na conhecida loja de produtos esportivos, a Casa Sportman:

Figura 65 – Shooteiras Modello Marcos. Não deixam entrar a bola no “goal”.



Fonte: Revista Fon-Fon, 1915, p.22, ed. 42.

Embora cada uma das marcas associadas a Marcos possa nos remeter aos intercâmbios simbólicos e comerciais agenciados pelo jogador, pelo Fluminense Football Club, por fotógrafos, por outros atores da imprensa e do universo da publicidade de artigos esportivos, gostaríamos de nos deter naquela que se tornou a mais icônica¹²⁰: a fita roxa que adotara no calção quando passou a integrar a equipe do Fluminense.

O tema se tornou tão marcante que ainda hoje é frequentemente retomado para rememorar não apenas a carreira do jogador no Fluminense, mas os primeiros anos do futebol no Rio de Janeiro. Durante a comemoração do centenário da seleção brasileira, nos idos de 2014, por exemplo, a crítica teatral Barbara Heliadora, filha de Marcos, foi convidada a comentar o tema. Ela então contou que seu pai: “usou a famosa fita roxa dizendo que ‘era o moço da fita roxa’. Foi um dia em que ele não tinha levado o cinto e

¹²⁰ Ou seja, aquela que passou a condensar todas as demais marcas, passando a ocupar o papel de principal representante do jogador. A noção de ícone, central para os estudos visuais, é aqui mobilizada em sua versão midiática, a partir do exposto por André Gunthert (2015): “uma imagem de informação recontextualizada pela restituição de sua opacidade iconográfica, associada a um sistema exegético autorrealizador, que a designa como emblema e a confirma em seu estatuto de exceção, segundo princípios herdados da crítica da história da pintura em que seu papel é, desde a Antiguidade, de fazer conhecer, pelo público, uma *memorabilia* de uma época” (Tradução nossa). Texto original: “une image d’information recontextualisée par la restitution de son opacité iconographique, associée à un système exégétique autoréalisateur, qui la désigne comme emblème et la confirme dans son statut d’exception, selon des principes hérités de la critique d’histoire de la peinture, dont le rôle est depuis l’Antiquité de faire connaître au public les *memorabilia* d’une époque”.

amarrou [no lugar] uma fita roxa. Ganhou [o jogo] e então passou a usar a fita roxa para sempre” (MENDONÇA, c. 2014).¹²¹

Embora Barbara e suas filhas Priscilla e Patrícia não o tenham feito nas entrevistas, tornou-se costume afirmar que a fita fora um presente de Anna Amélia, mãe de Barbara, quando ainda namorava o jogador.¹²² Uma vez que a história é mencionada com frequência, o fato chama a atenção não para a questão da veracidade, mas para sua função, qual seja, destacar o papel feminino na composição da aparência, da apresentação visual do jogador. O tema, aliás, é mencionado em uma conhecida passagem da obra de Mario Filho:

Os jogadores levavam, quase sempre, para o campo, uma lembrança de uma moça que estava na arquibancada. Via-se um jogador de carapuça, já se sabia, se desconfiava. Por isso os jogadores faziam tanta questão de se enfeitar [...] jogador sem carapuça, sem faixa, era jogador sem namorada. Ou sem irmã. Porque as irmãs não queriam que os irmãos fizessem feio. Substituíam as namoradas. Mordendo os lencinhos rendados, dando gritinhos, batendo com os pés. (FILHO 1964, p. 45).

O trecho que aponta para a centralidade de *ver* e de *analisar* os sinais diacríticos visuais mobilizados pelos jogadores, também confirma a centralidade das mulheres na composição da visualidade do futebol já que, com os presentes, elas acrescentavam novos elementos a serem vistos em uma partida. Além disso, estabeleciam os moldes da assistência, marcando presença pela voz, pelos pés e pela mobilização de elementos como os lenços. Para Mario Filho, tudo isso fazia parte do futebol e deveria ser notado.

Se a dinâmica protagonizada por mulheres ajudou a tecer o espetáculo futebolístico, ele ofereceu, por sua vez, novos sentidos para suas experiências pessoais e para o universo feminino por elas criado, como se entrevê na continuação do depoimento de Barbara Heliodora:

A minha mãe dizia que ela tinha guardado essa fita roxa, inclusive porque ela queria que pusessem a fita no caixão quando morresse. Quando ela morreu reviramos a casa de cima a baixo e nunca ninguém encontrou a fita roxa. E nós pusemos com ela uma fotografia dele usando a fita roxa.(HELIODORA, c. 2013-4)¹²³

¹²¹ Tributo ao centenário da Seleção Brasileira. Depoimento Barbara Heliodora. Provavelmente realizada em 2013 ou 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=marcos+carneiro+de+mendon%C3%A7a Acesso em: 15 abr. 2018.

¹²² Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (1896–1971) foi poetisa e co-fundadora da Casa do Estudante do Brasil e da União Nacional dos Estudantes. Casou-se com Marcos Carneiro de Mendonça em 1917.

¹²³ Depoimento Barbara Heliodora. Provavelmente realizada em 2013 ou 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=marcos+carneiro+de+mendon%C3%A7a. Acesso em: 15 abr. 2018.

De certa forma, Anna Amélia, Barbara e suas filhas, Priscilla e Patrícia possuíram e ainda possuem a “fita roxa” ao concentrarem, há três gerações, o poder de conferir validade à figura pública de Marcos. De maneira semelhante ao que ocorre diante das fotografias de família, elas atualizam o sentido da trajetória pessoal e esportiva do jogador por meio das narrativas e das imagens que conservam consigo.¹²⁴

Não por coincidência, as mulheres são frequentemente mencionadas, implícita ou explicitamente, nas narrativas que envolvem o jogador, tal como na recente publicação da Confederação Brasileira de Futebol:

Dono de reflexos apurados, grande sentido de colocação, estilo clássico e refinado, Marcos Carneiro, com seus 1,87m de altura, também chamava atenção pelo modo elegante como trajava o uniforme tricolor. Sempre ao final das partidas, curiosamente, as roupas do goleiro (camisa e calção brancos, este último preso à cintura com uma fita roxa, como na foto) ainda estavam praticamente limpas pelo simples fato de estar sempre bem colocado, o que fazia com que não precisasse se atirar muito ao chão. Muitos que acompanharam a carreira do atleta diziam que o mesmo arrasava os corações das mocinhas que iam acompanhar os jogos do tricolor carioca nas Laranjeiras. Com suas exibições primorosas, Marcos Carneiro de Mendonça acumulou fama e prestígio numa época em que jogar no gol era algo reservado aos menos hábeis com a bola nos pés.¹²⁵

¹²⁴ Sobre o tema da contribuição feminina e familiar na construção da carreira ou visibilidade do jogador, ver Damo (2005) e Spaggiari (2016). Sobre a questão da “posse” simbólica da fita, não se pode deixar de remeter aos sentidos do *kula* estudados por Malinowsky (citado por MENESES, 1998).

¹²⁵ Site CBF, 2017. Disponível em : <https://www.cbf.com.br/selecao-brasileira/noticias/selecao-masculina/marcos-de-mendonca>. Acesso em: fev.2019.

Figura 66 – Marcos Carneiro de Mendonça em uniforme da seleção brasileira, 1914.



Fonte: Reprodução site CBF, créditos CBF, s/d.

Ainda que a nota faça breve referência ao desempenho esportivo de Marcos, é notório que o uniforme, a fita roxa, a elegância e o impacto desse conjunto no público, especialmente o feminino, sejam os principais temas associados ao jogador. Sobretudo em razão da fotografia escolhida para acompanhar o texto que, aliás, é uma de suas imagens icônicas.¹²⁶ É de se notar que não se trata de um instantâneo com uma de suas atuações como goleiro, mas de um retrato. E, no que diz respeito ao retrato, vimos que Marcos demonstrava conhecer suas regras.¹²⁷

Nesse sentido, o verbete da CBF apenas reforça a complexidade da construção da aparência social de Marcos, em que as imagens e seu principal suporte, as fotografias — produzidas, consumidas e ressignificadas por múltiplos agentes, em circuitos privados e sociais, mesmo extemporâneos, caso da CBF no ano de 2017 — cumprem papel

¹²⁶ Juntamente com o retrato citado no item 1, fig. 34, essas fotografias são das que mais circularam e ainda circulam quando se trata de mencionar a carreira do jogador em jornais, revistas e sites especializados. Em verdade, a fig. 34 é aquela que mais encarna o papel de ícone pois reúne todos os elementos a reificar a imagem do goleiro: uniforme de seda branco, grande distintivo do Fluminense, bola nos braços, chuteiras, linha de fundo e trave, torcida atrás da trave e, claro, a fita roxa.

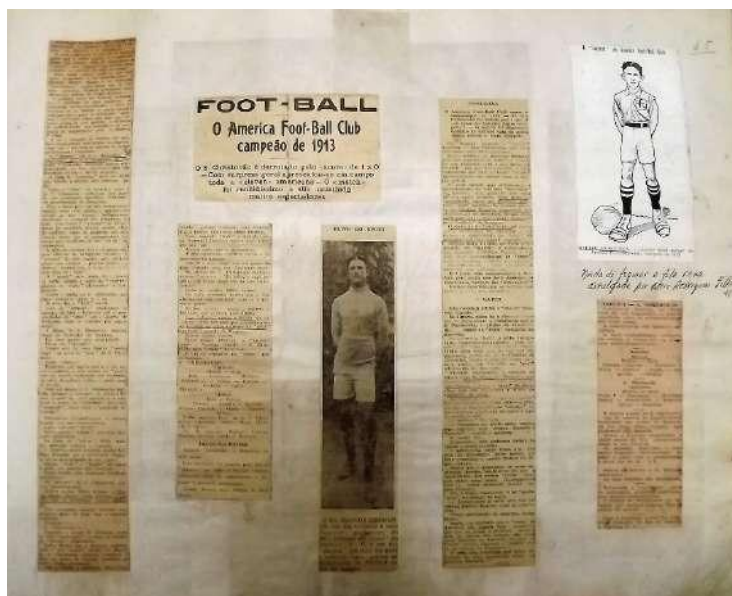
¹²⁷ A posição central em que era fotografado no time não era necessariamente frequente entre os demais goleiros. O mesmo se pode dizer em relação aos uniformes e outras marcas. Um vídeo realizado durante uma partida entre Flamengo e Fluminense, em 1919, chama a atenção para outro aspecto relativo ao controle da imagem por parte do jogador. Acompanhando o padrão fotográfico de registro de uma partida, o vídeo apresenta o momento em que os retratos de equipe são realizados. Em comparação aos demais jogadores e ainda que de maneira discreta, é possível discernir como Marcos era consciente em relação à pose e ao tempo de exposição à fotografia, pois foi o último a se desvencilhar da pose para buscar sua posição em campo. (Vídeo enviado pelo Colégio Santo Ignácio à neta e ao sobrinho-neto de Marcos Carneiro de Mendonça, Patrícia Mendonça e Pedro Luiz Carneiro de Mendonça.)

fundamental. Após destacarmos a centralidade do universo feminino na configuração da aparência e do reconhecimento social do jogador, podemos voltar nossa atenção para outro fiador, tão imerso nas negociações culturais que marcaram as primeiras décadas do Rio de Janeiro quanto o próprio Marcos.

2.5 Da aparência ao reconhecimento social: diálogos entre Marcos Carneiro de Mendonça e Mario Filho

Tornando-se, pois, a principal marca visual do goleiro, a fita acabou como um dos principais temas das releituras de Marcos em seu álbum e aparece, pela primeira vez, face a uma caricatura:

Figura 67 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça. p. 65.



Fonte: Biblioteca Nacional do Brasil. Setor Manuscritos.

Figura 68 – Álbum Marcos Carneiro de Mendonça, p. 65. Detalhe: “nada de figurar a fita roxa divulgada por Mario Rodrigues Filho. M.”



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça.

Em si mesma, a caricatura é interessante pela capacidade de oferecer uma medida do quanto Marcos *fora visto* antes que ela pudesse ser criada, condensando aspectos de sua aparência como jogador. Mas aqui interessa analisá-la em meio a um novo momento de contato do autor com sua trajetória, que contaria com Mario Rodrigues Filho¹²⁸ como interlocutor:

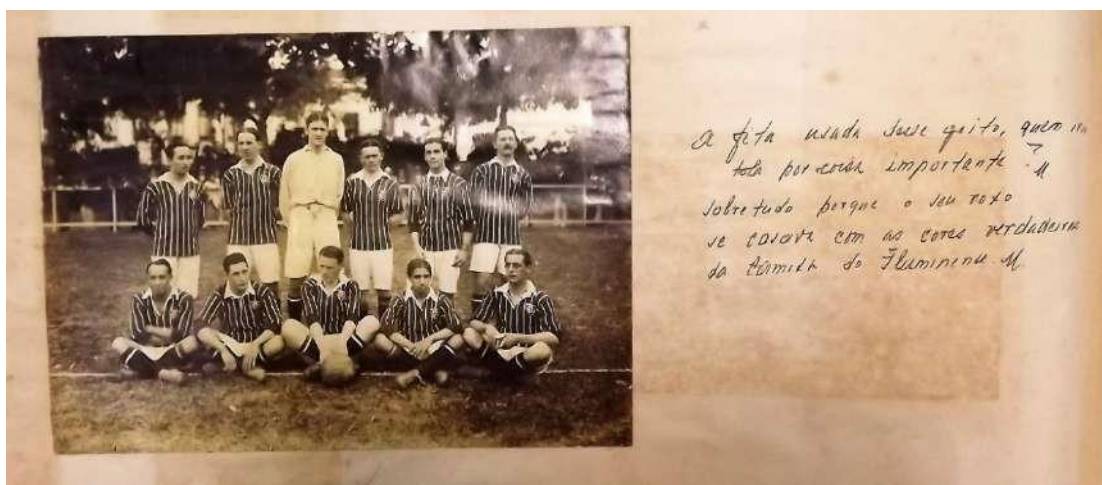
¹²⁸ Mario Filho nasceu em Recife, em 1908, mas ainda criança se instalou no Rio de Janeiro com sua família, no ano de 1916. Lá se tornou jornalista, cronista e romancista. Sua proeminente atuação como jornalista e empresário de periódicos esportivos explica a homenagem recebida ao emprestar seu nome ao estádio do Maracanã. Faleceu em 1966, pouco depois da Copa realizada na Inglaterra.

Figura 69 – “Aqui estão dois ou três de São Paulo com fita amarrando o calção. A minha bem mais modesta que a do Marianno. M. Sendo de notar que jamais foram objeto de apreciação do cronista. M.” p. 85.



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça;

Figura 70 – “A fita usada desse jeito, quem iria tê-la por coisa importante? M. Sobretudo porque o seu roxo se casava com as cores verdadeiras da camisa do Fluminense. M.” p. 90.



Fonte: Álbum Marcos Carneiro de Mendonça.

Em “Mil e uma noites de futebol”, Marcelino Rodrigues da Silva (2006) já havia observado o “diálogo” estabelecido entre o goleiro e o cronista. Para o autor, Marcos retoma sua coleção e lhe acrescenta novas anotações quando viu “seu nome ser lembrado pelos jornais e imortalizado nas páginas do livro *O negro no futebol brasileiro*, em razão de “um impulso narcisista. Orgulhoso e preocupado com o mito que tinha se tornado, ele parece querer desfazer enganos, esclarecer mal-entendidos e enfatizar os melhores ângulos de sua imagem” (SILVA, M., 2006, p. 84).

Afora o impulso narcisista — ou por causa dele — parece interessante retomar o tema segundo a perspectiva da aparência e reconhecimento sociais. As legendas (fig. 66, 67 e 68) expressam um claro desapontamento por parte de Marcos, uma quebra de expectativas em relação às imagens que até então possuíam uma única função: reiterar seu prestígio social. E esse desapontamento só pode ser compreendido em meio ao diálogo estabelecido com o personagem evocado.

Em verdade, os “diálogos” entre Marcos e Mario Filho foram iniciados décadas antes da publicação d’*O negro no futebol brasileiro*. Sabe-se que Mario Filho e seu irmão, Nelson Rodrigues, chegaram ao Rio de Janeiro em 1916 com 8 e 4 anos de idade, respectivamente. Pouco tempo depois, passaram a acompanhar as partidas do Fluminense — sendo Nelson aquele que se tornaria um torcedor fervoroso e assumido. Não se pode

afirmar que os irmãos tenham visto o goleiro atuar, mas não há dúvidas de que lidaram com o imaginário criado em torno dele desde a infância.¹²⁹

Torna-se então simples imaginar que Mario Filho tenha explorado a figura de Marcos anos depois de finalizada a carreira do goleiro, a partir da repercussão de suas imagens. Além do interesse pela visualidade de uma partida de futebol, sabe-se que o jornalista se dedicava à criação de personagens e de apelidos para eles, produzindo um vocabulário e um universo futebolístico renovador.¹³⁰

É considerando esses aspectos que se pode afirmar que Mario Filho se aproximou dos sentidos que circulavam em torno da figura de Marcos e de sua fita roxa a partir de reminiscências de outras pessoas¹³¹ e do pouco que parece ter corrido sobre o assunto nos periódicos do Rio de Janeiro. Quando Mario Filho era ainda um menino de 6 ou 7 anos de idade, por exemplo, foi publicada uma nota sobre o que aparenta ser um concurso de apelidos para jogadores de futebol: “[...] têm 2 pontos: Athaylto Ferreira, Arnaldo Soeiro, Antuerpia, Amorsinho [...] Marcos fita roxa de Mendonça, Marcos Fitinha de Mendonça, Marcos Fiteiro de Mendonça, Mesquita, Manoel Madeira de Ley”.¹³² Ou seja, ainda que de maneira restrita, a alcunha de Marcos já circulava desde pelo menos o ano de 1915¹³³.

Além da trajetória de Marcos e de sua fita roxa, fizeram parte da atenção do cronista os recortes reunidos pelo goleiro, como confirma o próprio autor em sua nota ao leitor:

Marcos de Mendonça teve a gentileza de emprestar-me o seu álbum, o mais completo repositório dos acontecimentos do futebol de [19]10 a [19]19. Com fotografias preciosas, com recortes de jornais, às vezes dez recortes de jornais diferentes sobre um mesmo jogo, o álbum [...] me serviu de muito, principalmente para acompanhar o que eu chamaria a

¹²⁹ Nelson Rodrigues possui uma crônica em que o cita nominalmente como seu herói. Compara-o a Rui Barbosa: “Lembro-me de uma vizinha, gorda como uma viúva machadiana, entrando na minha casa. Vinha da cidade e repetia, desvairada: - ‘Eu vi o Rui Barbosa! eu vi o Rui Barbosa!’ E porque o vira, de passagem, por um momento fulminante, ela teve que se abanar e tomar água com açúcar. Eis o que eu queria dizer: — o meu herói podia ter sido Rui e foi Marcos de Mendonça. Hoje, eu o vejo, de vez em quando. Passa na multidão em violento destaque. Ele sobressai, obrigatoriamente alto, que é, como o ‘Dedo de Deus’. Foi o meu herói de calções e chuteiras. Enquanto a guerra povoava a Europa dos mortos em flor, Marcos de Mendonça enchia a minha infância” (apud FILHO, P.C., 2010).

¹³⁰ Sobre o universo estilístico do jornalista ver: COSTA, L., 2010 e [CAPRARO, 2011](#).

¹³¹ Marcelino Rodrigues da Silva (2006) afirma que “Mario Filho teria inventado [o apelido] para o goleiro a partir de um pequeno poema de um cronista que assinava como “K. Rio K.”, publicado pela revista *O Jockey*, em 1915”. Como mencionado no capítulo anterior, essa revista esportiva não foi localizada nas bibliotecas Nacional (RJ) e Mario de Andrade (SP). O poema citado pelo autor — que integraria a página 98 do álbum de recortes de Marcos — também não foi encontrada.

¹³² In: *Gazeta de Notícias* de 17-08-1915, ed. 0692. Não foi possível encontrar outras referências sobre o concurso. A ferramenta de pesquisa oferecida pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional acusou menos de dez ocorrências do termo “fita roxa” no período 1910–1919 e no período seguinte, 1920–1930, o que suscita questões sobre o momento em que a questão assumiu relevo.

¹³³ No entanto, em razão das passagens do livro *O negro no futebol brasileiro*, muitos pesquisadores atribuem sua criação ao jornalista.

história da importância do futebol. Importância que se sentia crescer com os recortes, com as fotografias. A estreia de Marcos de Mendonça, em [19]10, num jogo Haddock Lobo e Fluminense, um quarto de coluna. Em menos de três anos os jornais já davam uma página para um simples jogo. (FILHO, 2003, p. 20).

Mario Filho observou as fotografias presentes no álbum e as tomou como um sinal do crescimento da importância do futebol. Entretanto, a nosso ver, elas lhe ofereceram um pouco mais. Foi por meio delas que ele tomou contato com suas mensagens, com os conteúdos produzidos por uma complexa rede de agentes, envolvendo desde fotógrafos e familiares até o Estado. Ou seja, por meio das fotografias, Mario Filho tomou contato com a dinâmica que explicava o desejo do jogador de *ser visto* e reconhecido. E, ao observá-las, ele contribuiu, voluntária ou involuntariamente, para o reconhecimento social desejado pelo jogador. É dessa dinâmica — que envolveu, mesmo anos depois, jornalistas como Mario Filho — que derivou a fama de Marcos. Em troca, o jogador concorreu para a homogeneização visual engendrada pelo Estado com o apoio da imprensa e da sociedade.

Nessa medida, é possível afirmar que Marcos revela ao máximo os resultados da adequação aos padrões socioculturais de sua época: rico, branco, bonito e hábil, tornou-se uma das faces mais exploradas do Fluminense e, em alguma medida, do Rio de Janeiro e sua Belle Époque estendida, figurando ao lado de membros da família Guinle e de Santos Dumont, por exemplo. Mas, ao que tudo indica, a valorização desse tipo de aparência social associada ao futebol foi mantida apenas até o momento de franca abertura à profissionalização do esporte, durante a década de 1930. Com as transformações no campo esportivo ocasionadas pelo desenvolvimento da imprensa esportiva especializada, a passagem do amadorismo ao profissionalismo e a entrada de novos personagens no cotidiano futebolístico, a percepção sobre o esporte e seus protagonistas também sofreu alterações significativas.

Desse modo, Mario Filho, que acompanhara com atenção os “gloriosos” anos de Marcos a partir dos mesmos circuitos de sociabilidade do jogador — e das mesmas formas de vê-lo —, é então instado a transformar o tom. Sob influência dessa nova temporalidade esportiva, um certo distanciamento passou a reger sua leitura sobre os primeiros anos do esporte no Rio de Janeiro. E o álbum que até então figurava como prova dos valorosos

anos de Marcos e do Fluminense, passa a assumir novos sentidos para o jornalista. Sua *recepção* acompanhava, portanto, as demandas de seu presente¹³⁴.

Por meio de contínuas comparações e ironias em suas crônicas e, tempos depois, em seu livro, Mario Filho se tornava porta-voz da ampla rede de agentes da imprensa a contribuir decisivamente para modificar a percepção sobre a trajetória de Marcos. Em seus textos, ela ia deixando de ser modelar e o “fitinha roxa” passava do ajuste ao desajuste, da elegância ao preciosismo:

O torcedor de fitinha no chapéu podia orgulhar-se dos jogadores que vestiam a camisa das três cores [...] O torcedor de fitinha não achando nada de extraordinário no *smocking* [...] A elegância de Marcos de Mendonça fascinando-o. Marcos de Mendonça de camisa de mousseline, brilhando como seda, de faixa roxa, de chuteira toda amarrada. Cantava-se pelas ruas o Marcos de Mendonça, o fitinha roxa. (FILHO, 2003, p. 59)

Se antes o jogador e sua fita figuravam como ícones positivos de modernidade, em Mario Filho esses mesmos elementos passam a ser mobilizados como signos de um futebol antigo e aristocrático, cujo ciclo se encerrava:

Marcos de Mendonça só estava à espera de um [19]19, ele tricampeão carioca, campeão sul-americano, a pulseira de Ana Amélia era cheia de medalhas, não faltava mais nenhuma para largar o futebol. Era o fim da carreira dele, o fim de uma época, a época do reinado branco no futebol. (p. 112)

Desse modo, torna-se evidente que a fita e a alcunha figuravam antes como o mote para uma elaboração cultural mais ampla e coletiva iniciada, evidentemente, pelo próprio Marcos. É, pois, o próprio jogador a figura mais indicada a revelar o que os novos ares produziram sobre sua imagem.

Iniciemos pelo episódio do empréstimo do álbum a Mario Filho, pois sobre ele o ex-goleiro apresentou uma interessante queixa. Em uma folha de papel avulsa, em meio a uma série de documentos do Fundo Marcos Carneiro de Mendonça, a queixa consistia no seguinte:

Todas as últimas descrições dos jogos do campeonato de 1919 estavam soltas no álbum quando o emprestei por oito dias ao querido amigo Mario Rodrigues que com ele ficou cerca de 3 anos. Devolveu-o todo meio escangalhado, faltando todas as notícias que [...] foram soltas no álbum. M. (MENDONÇA, s/d)¹³⁵

¹³⁴ É Hans Robert Jauss, em *Por uma estética da recepção* (1990), que alerta para o fato de que não apenas uma obra e seu autor, mas também sua *recepção* é modulada, corrigida ou reificada em meio às experiências intersubjetivas inscritas em um determinado contexto histórico (cf. pp. 55–57).

¹³⁵ Fundo Marcos Carneiro de Mendonça pasta I-18,16,1 (vol.1), s/d.

Além das possíveis interpretações simbólicas sobre a relação com o atraso e com o tratamento que Mario Filho deu à matéria e ao produto de sua coleção, o comentário de Marcos alimenta outras hipóteses sobre suas releituras acerca de sua trajetória. Algumas das passagens sublinhadas, mencionadas nas fig. 48, 49, 50 e 51, poderiam perfeitamente estar relacionadas ao episódio do empréstimo do álbum. Imaginando que o cronista ficaria com ele por apenas oito dias, Marcos poderia ter tentado conduzir sua atenção para aquilo que considerava ser mais interessante em sua carreira. Ou, como aventado por Marcelino Rodrigues, as anotações foram realizadas após a leitura do goleiro d'*O negro no futebol brasileiro*. Em verdade, as hipóteses não se excluem, tampouco são confirmáveis, de modo que somos reenviados às legendas das figuras acima citadas.

Ao afirmar que a fita não era chamativa e tampouco era uma exclusividade sua, Marcos se valia dos sinais visíveis nas fotografias procurando se desvencilhar do diferencial que até então o caracterizava. Entretanto, ainda que outros jogadores utilizassem fitas, apenas a de Marcos havia se tornado um ícone, ou seja, apenas aquela associada à sua imagem se tornara capaz de condensar os elementos significativos daquela prática. A situação evidencia que Marcos buscava, uma vez mais, *negociar* aspectos de sua imagem social utilizando os recursos que lhe eram disponíveis. Se, entre os anos de 1910 e 1922, essa negociação se deu com base em sua circulação e seu status social, naquele momento ela parecia depender de novas variáveis.

Nesse sentido, é interessante notar que não foi apenas Mario Filho que se valeu de um campo esportivo bastante desenvolvido e relativamente independente do universo visual das revistas ilustradas de variedades para tecer seus comentários nos idos da década de 1940. A oportunidade de se distanciar de antigas referências não pareceu menor a Marcos, tal como revelam as marcas de seu diálogo com o cronista.

Ao sublinhar os comentários elogiosos à sua performance esportiva, o jogador buscava afirmar que o reconhecimento social que adquirira derivava antes de sua atuação como goleiro do que propriamente de seu ajuste social. Ao assim fazer, Marcos demonstrava compreender o vocabulário a ser mobilizado naquele momento para defender seu lugar na história do futebol. Não se pode esquecer de que além de leitor contumaz de periódicos, o goleiro se tornara historiador, sendo seu primeiro trabalho publicado mais de dez anos antes d'*O negro no futebol brasileiro*¹³⁶. Em outras palavras, Marcos sabia reconhecer temporalidades históricas.

¹³⁶ Trata-se do livro "O intendente Câmara", de 1933.

Em suma, no período que se seguiu ao fim de sua carreira como goleiro, Marcos não desejava ver seu legado associado apenas ao universo de revistas como *Careta* ou *Fon-Fon*, que haviam valorizado e normatizado a aparência dos esportistas em função do projeto estatal da cidade moderna. Não por acaso, tais revistas perdiam influência face ao surgimento d'*O Cruzeiro*, em 1928. As releituras e intervenções realizadas no álbum revelam o empenho do jogador em fazer parte do novo momento do esporte que surgia tanto em jornais e revistas especializados — como *Jornal dos Sports*, *O Globo Sportivo* ou *Sport Ilustrado*, pioneiros na criação de pautas propriamente esportivas — quanto em revistas ilustradas como *O Cruzeiro*, que vinham experimentando novas formas de abordar o assunto.

O empenho de Marcos em renegociar sua imagem ilumina aspectos relativos à formação do campo esportivo no Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1940. Diante desse quadro, novas questões merecem atenção: como foi possível integrar outros personagens à cena esportiva da cidade? Mais especificamente: como foi possível integrar personagens até então invisibilizados na cultura visual do Rio de Janeiro por remeterem à cidade antiga, própria, arredia e febril, a mesma a ser derrubada e esquecida? Que negociações foram necessárias para que figuras como Fausto dos Santos começassem a fazer parte da visibilidade esportiva da cidade e, pouco tempo depois, Leônidas da Silva pudesse romper *visualmente* com o chamado ciclo amador do futebol, tornando-se o primeiro craque de futebol do Brasil?

CAPÍTULO 3 – De Marcos a Leônidas, do *sportsman* ao craque

3.1 Visualidade e visibilidade dos novos personagens no cenário futebolístico

O álbum de Marcos abriu uma perspectiva por meio da qual se tornou possível adentrar a cena esportiva das duas primeiras décadas do Rio de Janeiro, permitindo explorar uma das primeiras carreiras esportivas de destaque midiático, bem como um tipo de leitor e de leitura, de colecionador e de coleção, viabilizando ainda entrever uma das formas de subjetivação que então se desenhava em torno do futebol nos primeiros anos de seu desenvolvimento no Rio de Janeiro.

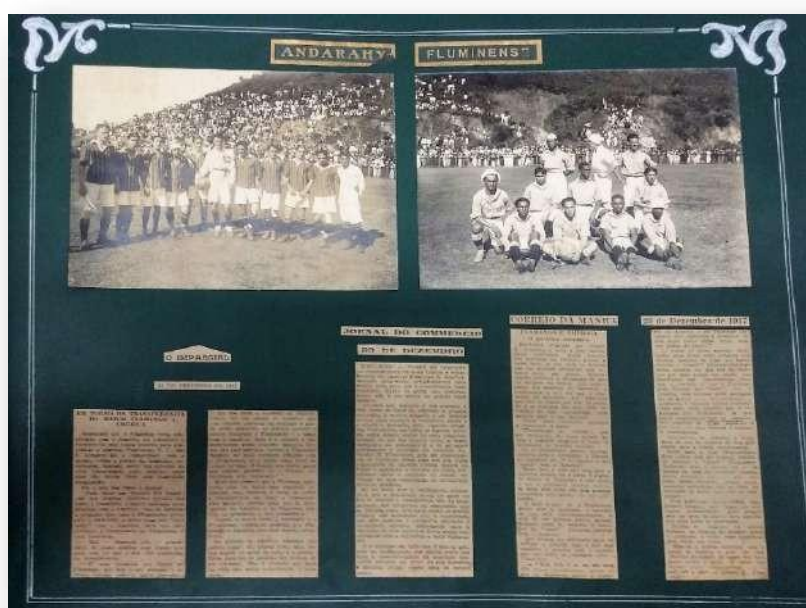
A produção narrativa e visual que envolveu o jovem goleiro nesse universo foi também responsável pela configuração de sua imagem social de esportista, de *sportsman*, segundo a denominação mais usual à época. Ainda que sua narrativa comportasse elementos relacionados ao bom desempenho em campo, tratava-se fundamentalmente de uma imagem baseada em sua aparência jovem, atlética e elegante, que sinalizava à sociedade o abandono das marcas associadas à origem agrária e aristocrática em nome do ajuste ao cotidiano urbano e burguês. Tratava-se, portanto, de uma imagem cujos principais referenciais eram alheios ao campo do futebol propriamente dito.

Tecida ao longo do período em que Marcos jogou, a aparência do *sportsman* começava a perder vigor à medida que o campo esportivo se organizava a partir de novos contornos. Muitos agentes da imprensa foram sensíveis a essas mudanças, mas Mario Filho continua sendo considerado aquele que melhor as compreendeu e as traduziu em seu trabalho jornalístico e, posteriormente, no livro *O negro no futebol brasileiro*. A nosso ver, sua precisa “leitura” daquela realidade tinha estreita relação com o apelo da “obra” que há alguns anos vinha sendo coletivamente produzida. Centenas de autores anônimos ofereciam ao universo do futebol uma configuração narrativa, por meio da oralidade, por diversos gêneros textuais e, principalmente, por meio de uma configuração visual coordenada pela fotografia de imprensa que acabaria se tornando tão ou mais importante que a primeira.

Por essa razão, a fotografia permanece sendo o foco desta investigação ao permitir: a) compreender as trocas materiais e simbólicas efetuadas por meio de imagens

futebolísticas durante a transição do futebol amador ao futebol profissional, b) identificar algumas das informações propriamente visuais fornecidas a Mario Filho e tantos outros agentes da imprensa acerca dessa transição, c) acompanhar como essas novas imagens foram sendo integradas às narrativas que circulavam no período, sobretudo em jornais e revistas ilustradas e d) verificar uma das principais consequências de seu agenciamento: a construção da figura do craque do futebol. Passemos então à observação de algumas das imagens que entraram em circulação na cidade do Rio de Janeiro ao final da década de 1910:

Figura 71 – Título: Andarahy x Fluminense. Ampliações fotográficas.



Fonte: Álbum do Fluminense, 1917, s/d

Figura 72 – Detalhe: equipe do Andarahy



Fonte: Álbum do Fluminense, 1917, s/p.

A integração da equipe do Andarahy Athletic Club, agremiação popular da zona norte do Rio de Janeiro¹³⁷, à recém-criada Liga Metropolitana de Desportes Terrestres, em 1917, pode ser considerada um dos eventos responsáveis pelo surgimento de novos atores, campos e estádios nas fotografias de futebol da cidade. Tanto o álbum do Fluminense Football Club quanto o de Marcos Carneiro de Mendonça espelham em detalhe essa novidade¹³⁸ ao mencionarem, por exemplo, a participação do Andarahy e de outros recém-chegados à liga e ao torneio municipal daquele ano, o Carioca Futebol Clube e o Sport Club Mangureira¹³⁹ (fig. 73 e 74):

¹³⁷ O Andarahy foi fundado em 1909, por funcionários da fábrica de tecidos Cruzeiro.

¹³⁸ Ainda que não se possa confirmar se a partida mencionada nos retratos do Fluminense e do Andarahy tenha se realizado no campo do Andarahy, sabe-se que este fora reinaugurado também em 1917, tornando-se uma das novas e comemoradas praças esportivas utilizadas para jogos da Liga. Sobre a revelação de novos personagens, sobretudo personagens de pele negra nas ligas da cidade, é certo que haveria outros clubes a citar, como o Bangu Atlético Clube ou o Club de Regatas Vasco da Gama. Contudo, o presente trabalho busca compreender o momento de maior impacto visual dessa presença com base tanto no que foi publicado pela imprensa quanto no que foi dado a ver nos álbuns de Marcos Carneiro de Mendonça e do Fluminense Football Club, aqui identificados com a visualidade hegemônica da cidade.

¹³⁹ O Carioca Futebol Clube da zona sul do Rio de Janeiro é fundado no mesmo ano que o Andarahy. Já o Sport Club Mangureira foi fundado anos antes, em 1906, na Tijuca.

Figura 73 – Equipe do Carioca Futebol Clube



Fonte: Álbum do Fluminense, 1917. s.p.

Figura 74 – Equipe Mangueira



Fonte: Álbum Fluminense, 1917.

Para compreender como foi possível essa integração, é interessante iniciar pelos suportes das imagens que mencionam os três clubes no álbum do Fluminense Football Club. Como é possível notar, o Fluminense se valeu de ampliações fotográficas para reportar a participação desses clubes novatos no campeonato de 1917 e não de recortes provenientes das revistas ilustradas. Ainda que não tenha sido possível confirmar quando as ampliações foram integradas ao álbum, nem como foram obtidas, sua mera presença sugere que os circuitos hegemônicos de produção e de circulação de imagens administrados pela imprensa não eram os únicos a possibilitar os intercâmbios materiais e simbólicos por elas permitidos¹⁴⁰.

É sabido que os usos da fotografia se multiplicavam à medida que os progressos técnicos a elas associados permitiam o aumento de sua produção, de sua reprodução e de sua circulação em variados campos de atuação. Assim, quando as ampliações fotográficas se tornaram o produto fotográfico com menor custo e maior potencial de reprodutibilidade disponível no mercado de imagens¹⁴¹, os fotógrafos passaram a oferecê-las aos segmentos médios e até mesmo a alguns grupos dos setores populares interessados em negociar o acesso à visualidade urbana por meio de uma identidade visual. Seu consumo ampliou consideravelmente a circulação de retratos na cidade.

Tornava-se cada vez mais comum contratar fotógrafos para cobrir visualmente eventos públicos, sociais e até mesmo privados. Ou, ainda, receber ofertas de quem, trabalhando de forma independente, colocava-se em locais estratégicos em meio a tais eventos para produzir as “lembranças”, ou seja, os retratos associados àqueles momentos. Em seguida, procuravam vendê-las a seus protagonistas, ritual nem sempre bem compreendido pelas partes, como revela a anedota “Fotógrafo prático” publicado por *Careta*, em 1918:

¹⁴⁰ Assim, mesmo que o Fluminense não disponha das informações que permitiriam mapear as práticas de aquisição e de salvaguarda de suas fotografias nos primeiros anos de atuação do clube, foi possível inferir algumas delas a partir desses circuitos não “hegemônicos” das imagens. Quanto ao acervo do clube, Heitor D’Allincourt, historiador do Fluminense, contou-nos por telefone que os anos iniciais do clube carecem de documentação sobre esse tema. Antigos associados lhe reportavam apenas uma vaga lembrança em torno da presença frequente de um fotógrafo amador, também padre, a todos os eventos do clube. Como tinha especial predileção pelo futebol, o religioso teria sido uma das primeiras pessoas a produzir imagens sobre o esporte na associação. A narrativa é interessante por revelar o esforço do clube em manter todas as suas atividades associadas ao amadorismo naquele período. De todo modo, as informações mais consistentes sobre a constituição do acervo visual do clube remetem a momentos posteriores, em que fotografias e outros objetos começam a ser doados por antigos jogadores, associados, repórteres fotográficos e mesmo periódicos, forjando a base memorial da instituição.

¹⁴¹ Como vimos no capítulo anterior, nota 110.

em um dos pontos de passeio, preferidos pelos ranchos de moças e rapazes, nos domingos, para seus pique-niques, há um fotógrafo que ganha laboriosamente sua vida tirando retratinhos instantâneos, que entrega aos originaes em dez minutos. No último domingo houve um pique-nique muito animado. Vendo o kiosque do fotógrafo, um grupo de senhoritas lembrou-se logo de tirar uma fotografia, como lembrança da festa. Ellas formaram-se e tomaram posições poéticas, mas o fotógrafo parecia perturbado e demorava-se nos preparativos. Elle conhecia, de sciencia própria, e por penosa experiencia, que o pagamento do retrato de um grupo de moças é a cousa mais difficil de realizar. Quando há um homem no meio, é chamado a responsabilidade do caso e, ordinariamente a assume, e paga a despeza. Mas entre o grupo não havia homem. O fotografo, depois de hesitar, preparou a máquina, focalizou, e disse ao grupo: — Attenção? Firme! Fixem os olhos na taboleta! A taboleta dizia o seguinte: “Não se tiram retratos sem pagamento adiantado”. A vontade de fotografar-se desapareceu do grupo, que se dissipou num instante¹⁴².

Além de cômico, o texto é rico em referências à dinâmica sociocultural animada pela fotografia. Ele menciona, por exemplo, a instabilidade financeira ligada ao ofício de fotógrafo ao descrever o desconforto vivido pelo profissional em face de personagens que desconheciam — ou buscavam negar — o protocolo comercial vinculado à produção dos retratos. Protocolo estabelecido, como faz questão de enfatizar o texto, por agentes do gênero masculino. A questão é interessante porque revela que o desejo e o impacto de se *dar a ver* pela imagem fotográfica já eram suficientemente conhecidos para que as moças soubessem se colocar em “posições poéticas”. Contudo, tais saberes não pareciam estar diretamente associados às informações sobre o preço, o valor de troca dos retratos. É provavelmente por essa razão que o fotógrafo solicitava o adiantamento do pagamento ao apontar para a “taboleta”. A mera existência do aviso indica a frequência com que aquela situação lhe ocorria, além, é claro, de sugerir como o fotógrafo se protegia contra a inadimplência de possíveis insatisfeitos com as imagens.

A cena interessa porque condensa aspectos das negociações em torno do valor de uso e de troca da fotografia realizadas por grupos que começavam a experimentar mecanismos para integrar a visualidade urbana. Como veremos, esses grupos não se restringiam às mulheres, tratando-se, portanto, de uma situação que reporta a entrada da fotografia no novo e heterogêneo mercado da visibilidade social.

¹⁴² Careta, 03-08-1918. Ed. 0528.

Em relação ao específico contexto do futebol, é o repórter fotográfico José Luis da Conceição que oferece pistas sobre o funcionamento desse mercado ao narrar algumas das práticas dos fotógrafos independentes em meio ao universo do esporte amador em São Paulo. Ele conta que

geralmente os fotógrafos iam [aos campos] aos domingos, sabendo que determinado time iria jogar em determinado local. iam lá para fazer a foto do time posado ou algumas individuais. E depois, durante a semana, ele já sabia, através da Liga de Futebol Amador, onde aquele time, de quem tirou a foto na semana anterior, iria jogar no próximo domingo. Então, durante a semana, ele fazia cópias, ampliava as cópias. No domingo seguinte, ele aparecia (ou outra pessoa) para vender aquelas fotos para os jogadores que ele tinha fotografado¹⁴³.

Tal como a anedota, o relato remete a práticas que extrapolam a situação aludida e permitem compreender como foi sendo constituído esse tecido visual e especificamente fotográfico da cultura do futebol no Rio de Janeiro. Assim, ao descobrir que os fotógrafos não atendiam apenas às pautas de jornais e de revistas, mas também respondiam aos desejos dos jogadores de se verem representados nas fotografias, torna-se simples entrever que Marcos Carneiro de Mendonça, o Fluminense Football Club e até mesmo alguns de seus primeiros “fãs”¹⁴⁴, tenham sido clientes de fotógrafos que trabalhavam de maneira independente, paralela ou complementar à imprensa, oferecendo especial atenção aos retratos encomendados em troca de recursos extras. E essas eram apenas algumas das possíveis demandas que movimentavam um mercado em franco desenvolvimento, exigindo dos fotógrafos uma série de soluções com vistas a otimizar o tempo e os recursos dispensados para produzir e fazer circular suas fotografias.

Uma das soluções por eles encaminhada para equilibrar os custos da produção, o consumo material e a recepção simbólica das imagens consistia em satisfazer os variados clientes com algumas poucas configurações visuais¹⁴⁵. Os desdobramentos desse recurso

¹⁴³ Antigo repórter fotográfico de periódicos de grande circulação em São Paulo. Entrevista realizada em 23 fev.2019.

¹⁴⁴ Para pesquisadores como Cris Rojek (2001) e Nathalie Heinich (2012), a circulação da palavra *fan*, abreviatura de *fanatic*, tem início a partir dos anos 1940, embora o fenômeno já pudesse ser entrevisto pelas páginas de periódicos e pelos álbuns que circulavam em variados países europeus, Canadá e EUA. No entanto, ao menos no campo esportivo, ela parece ter entrado em circulação um pouco antes, pois aparecia em periódicos como o *Jornal dos Sports*, na segunda metade da década de 1930.

¹⁴⁵ Sobre a produção de padrões no gênero fotográfico esportivo, buscamos manuais de fotografias dos anos iniciais do século XX para mapear quem eram os fotógrafos amadores ou profissionais a partir da publicação de seus possíveis conselhos para a realização de fotografias esportivas. Foi interessante notar

podem ser entrevistados em casos de sucesso, como foi o de Marcos Carneiro de Mendonça. Ao corresponderem aos propósitos da cidade, do Fluminense e do próprio goleiro, seus retratos se tornaram uma das bases da visualidade esportiva hegemônica. Delineada em torno da figura do *sportsman*, essa visualidade foi reificada a cada nova fotografia até surgirem mudanças nesse padrão.¹⁴⁶

Como mencionado acima, a figura do *sportsman* perdia vigor em meio à dinâmica movimentada pelas demandas e influências de novos agentes, em um processo semelhante, aliás, ao que se passava nas próprias ligas de futebol à época. Além de incorporar novos clubes — o que delas exigia, por exemplo, alterações em seus estatutos —, estas passam a se desenvolver sob a lógica do amadorismo *marrom* como forma de atender às necessidades das agremiações e de seus jogadores naquele contexto.

O momento era, pois, marcado por novos arranjos socioculturais e econômicos em que a busca por visibilidade e seu principal desdobramento, o reconhecimento social, tornavam-se deles uma parte fundamental. Nesse sentido, os segmentos sociais médios e mesmo alguns grupos dos segmentos populares passaram a negociar sua parcela de visibilidade, tal como fizera, poucos anos antes, o segmento social de Marcos, o que se deu a partir de uma série de expectativas comuns face às promessas da modernidade, como explica Jean Baudrillard:

a modernidade está relacionada à capacidade que grupos e classes sociais recém-chegados ao poder têm de superar o exclusivismo dos signos, promovendo uma proliferação de signos sob demanda. O problema da mimese não é de estética, mas de poder social fundado na capacidade de produzir equivalências (BAUDRILLARD *apud* CRARY, 1990, p. 21).

que nem mesmo a conhecida revista *Photograma*, publicada ao final dos anos 1920, se propôs a fazê-lo. Uma busca realizada nos volumes publicados entre 1928 e 1934 revelou apenas uma situação em que a revista menciona especificamente o futebol. Na edição n.º 22, de 1928, ela publica quatro fotografias relativas a uma partida entre o selecionado brasileiro e a equipe da Escócia, numa seção para a qual as pessoas enviavam fotografias para serem comentadas pelos especialistas. Curiosamente, não há comentários para essas quatro fotografias, diferentemente do que ocorria com as demais publicações. O dado não pode ser analisado isoladamente, mas, considerando a coleção, somos levados a crer que, ao menos à época, o tema futebolístico não era tratado como algo estável, sobre o qual fosse possível realizar sugestões de técnicas, regras etc., ao menos entre os amadores que produziam e consumiam a revista *Photograma*. Era, pois, a prática cotidiana e coletiva de fotógrafos que tecia, aos poucos, os padrões fotográficos no campo esportivo. Sabe-se que, à época, os diálogos entre o universo amador e profissional de fotografias com o tema esportivo já aconteciam na França, por exemplo. Jaques Henri Lartigue e Jules Beau seriam apenas dois dos fotógrafos a realizarem essas trocas. Ver nota 107 do capítulo anterior.

¹⁴⁶ Algo que só se daria completamente a partir de meados dos anos 1930, justamente durante o período de oficialização do futebol profissional.

É, pois, em meio à “proliferação de signos sob demanda” que os fotógrafos viram suas oportunidades profissionais aumentadas, já que eram os principais responsáveis por negociar e estabilizar os signos que permitiriam a integração de novos personagens à visualidade urbana. Não se pode esquecer, no entanto, que eles não contavam aqui com as mesmas possibilidades de produzir “equivalências” das quais se valeram fotógrafos como Jules Beau, Félix Nadar ou Disdéri, na França. Isso porque a capacidade de modernização de uma sociedade é proporcional à sua abertura para as transformações culturais, políticas e sociais a elas associadas.

Assim, mesmo que os fotógrafos independentes estivessem mais ligados às demandas da esfera privada, não deixavam de estar fortemente sujeitos às influências oriundas dos veículos de imprensa, da publicidade e do poder estatal, os principais responsáveis pelo estabelecimento da visualidade hegemônica da época. Como vimos, tais agentes eram também pouco permeáveis à ampla proliferação desses signos. Daí não ser parte de nosso repertório as fotografias de populares associados a signos burgueses como os carros, por exemplo. Mesmo assim não foi possível impedir o surgimento de suas demandas, tampouco conter as experiências visuais a elas associadas.

É, pois, em meio a esse terreno marcado por conflitos e negociações que nos propomos a compreender como foi tecida a visibilidade de pessoas de pele negra e de populares no Rio de Janeiro a partir do futebol. Recorrendo novamente ao universo dos fotógrafos independentes, procuramos iluminar aspectos ainda pouco explorados da fotografia esportiva, tal como as questões da visualidade e da visibilidade popular. Sobre elas, Conceição afirma que:

os homens que jogaram futebol na várzea e que hoje tenham acima de 70 anos muito raramente terão fotos de seus familiares, de momentos da escola de seus filhos, de momentos em festas infantis etc., mas provavelmente a maior parte deles terá muitas ou algumas fotos dos times de futebol de várzea pelos quais jogaram. (CONCEIÇÃO, 2019)¹⁴⁷

Ora, para o repórter, as fotografias de futebol penetraram o cotidiano popular antes mesmo daquelas de família, tornando-se uma porta de acesso ao universo geral da fotografia. Nessa perspectiva, é possível entrever uma visualidade popular e masculina

¹⁴⁷ Entrevista de José Luis da Conceição concedida à autora em 23 fev. 2019.

sendo constituída em meio às trocas simbólicas efetuadas no específico âmbito do lazer e do tempo livre, em meio à esfera social e pública.

Ela se daria, portanto, em sentido contrário ao que se passou no segmento social de Marcos, cujo primeiro contato com a fotografia foi estabelecido a partir da esfera privada. Sob cuidados femininos, os laços de sangue, os tempos e os espaços privados forneceram a base a partir da qual o futebol foi sendo incorporado às fotografias que preenchem os álbuns dos segmentos sociais aristocráticos. Simultaneamente, as imagens futebolísticas publicadas em jornais e revistas ilustradas permitiram a circulação de tais signos também na esfera social. Por isso, é possível afirmar que as fotografias de futebol que circularam nos primeiros anos do século XX figuravam como um primeiro produto dessa “contaminação” entre a esfera privada e a esfera social operada pela elite.

Já ao lado dos segmentos sociais mais populares, sua visibilidade social e esportiva parece ter tido como lastro a própria esfera social. Mas se a esfera social havia sido hegemonicamente constituída pela aristocracia carioca, como e a partir de que elementos os segmentos populares puderam negociar sua imagem? Para compreender o processo de integração das populações pobre e negra ao campo visual e esportivo da cidade renovada é necessário, pois, recuperar os tempos e os espaços em que essa população foi antes retratada.

3.2 Negociações em torno da visibilidade social: antecedentes visuais

Um desses momentos coincide, como vimos, com a emergência da esfera social no Rio de Janeiro em meio às reformas urbanas conduzidas por Pereira Passos. Delas resultaria uma nova organização da cidade e uma nova *partilha do sensível*. Essa noção, cara ao pensamento de Jacques Rancière (2000), é aqui extremamente interessante para considerar o papel da dimensão visual na construção de novos lugares sociais:

Uma partilha do sensível fixa, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte [...]. [O]s artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar

a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. [A partilha do sensível] é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (p. 16).

Ao apontar a centralidade da dimensão sensível da experiência para compreender a ordenação política, social e cultural do real, Rancière nos oferece pistas para compreender como as reformas impulsionaram uma nova visualidade urbana e como os conflitos e negociações por elas gerados constituíram novos modelos de visibilidade social.

Como vimos, a cidade renovada foi difundida pelas fotografias que circularam em cartões postais, panoramas, revistas ilustradas etc., fazendo ver as mudanças e também aqueles que poderiam tomar parte em seu novo centro, ou seja, quem poderia assumir uma *aparência* por meio da qual negociar visibilidade e reconhecimento social. Foi assim, com o auxílio das lentes de fotógrafos como Augusto Malta, que mais da metade da população do Rio de Janeiro se tornava *invisível*. Face ao discurso de seu desajuste aos novos tempos e espaços da cidade, os grupos populares iam sendo expulsos também do tempo-espaço fotográfico.

Desse modo, diante da impossibilidade de reconhecer os referenciais visuais associados à sua experiência nas regiões centrais da cidade, essa população se tornava invisível até para si própria. Tratava-se de uma estratégia estatal que consistia na invisibilização daquelas pessoas cujos modos de ser e de viver a cidade não estavam previstos naquela nova configuração. Daí as ações contra os cortiços e certos usos do espaço “público”. Diante da necessidade de reordenar o centro para atender ao mercado, buscava-se inibir um tipo de presença e de uso da cidade.

Não se pode esquecer que até o momento das reformas, a cidade “parecia pertencer aos escravos” (CHALHOUB, 1996, p. 31) como costumavam afirmar administradores, legisladores públicos e empresários do ramo imobiliário que,

invariavelmente, eram as mesmas pessoas. O comentário é interessante porque remete, uma vez mais, à força da dimensão visual. Muito embora se soubesse que a cidade não “pertencia” aos escravos, sua presença, seus hábitos, sua circulação eram marcantes o suficiente para transmitir essa sensação àqueles que planejavam atribuir novas marcas à cidade.

É considerando esse contexto que se torna necessário retroagir mais alguns anos para analisar aspectos da relação entre cidade e população negra. E o período final da escravidão no Rio de Janeiro figura como o momento mais profícuo para identificar os desdobramentos propriamente visuais e fotográficos dessa relação que, ao que parece, já ameaçava o poder estatal.

Não se pode esquecer de que os anos iniciais da fotografia no país coincidiram, irônica e paradoxalmente, com os anos finais da escravidão. Ou seja, a modernidade representada pela fotografia se encontrou com o sistema símbolo de atraso no mundo. Em razão desse encontro, herdamos um amplo panorama do tratamento visual dispensado à população negra e ao sistema escravista a partir de imagens como as seguintes:

Figura 75 – Escravos na colheita do café. *Ferrez, Marc* (circa 1882)



Fonte: Brasileira fotográfica. In:
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/discover?scope=%2F&query=escravos+ferrez&submit=Ir>

Figura 76 – Escravo de ganho com caixa em cima da cabeça, 1864–1865.



Fonte: Christiano Junior. Rio de Janeiro, RJ / Acervo Museu Histórico Nacional. In: <http://brasilianafotografica.bn.br/>

Figura 77 – Mulher de pele negra vendedora de frutas



Fonte: Alberto Henschel., 187- / Acervo FBN. In: <http://brasilianafotografica.bn.br/>

As séries sobre o trabalho nas fazendas de café de autoria de Marc Ferrez, os retratos de Christiano Jr. e de outros fotógrafos no formato *carte de visite* dedicados a reportar os ofícios e as ocupações de homens e mulheres escravizados, livres e libertos

são os gêneros de fotografias mais encontrados no universo visual dedicado à população negra nos oitocentos¹⁴⁸.

Categorizadas como retratos, as três imagens acima mencionadas¹⁴⁹ não parecem comprometidas com a promoção da singularidade de sujeitos individual ou coletivamente considerados como ensinavam os manuais de fotografias¹⁵⁰. Essa impressão se confirma na propaganda de Cristiano Jr. e seus *cartes de visite* publicados no almanaque *Laemmert*, em 1866: “variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa” (*apud* MAUAD, 2000, pp. 89–90). Ora, as fotografias eram anunciadas como parte de uma coleção de exemplos, de tipos. Ao observar as imagens, sobretudo aquelas dos suportes *cartes de visite* (figuras 76 e 77), é possível notar que os objetos mencionados são tão ou mais importantes que as próprias pessoas retratadas ao figurarem como os signos de certas tarefas ou ofícios. Havia, portanto, uma codificação desses objetos, das paisagens e dos cenários em que as atividades se desenrolavam, sem esquecer, evidentemente, da menção ao gênero e à faixa etária dos personagens que as executavam. Ou seja, dedicava-se atenção ao trabalho e não à pessoa.

Em linhas gerais, é possível afirmar que a mobilização de signos como os mencionados tornou possível a criação de “typos de pretos”. Quando conjuntamente consideradas, as fotografias permitiam aos observadores “mapear” as ocupações, os ofícios, os gêneros e os locais de trabalho de pessoas de pele negra escravizadas, libertas ou livres. Tratava-se, pois, de um tipo de retrato destinado à tipificação de um grupo

¹⁴⁸ Além desses conjuntos, é possível também mencionar aquele formado pelas gravuras e retratos falados que reportavam as fisionomias de escravizados fugidos ou desaparecidos. Tais imagens acabaram figurando como modelo para a produção de fotografias criminais já no final do século XIX. O tema da fotografia para fins de controle será retomado adiante. Há que se mencionar ainda as ilustrações presentes nas revistas ilustradas que, a partir do terceiro quartel do século XIX, portavam sobre tipos sociais urbanos e rurais associados à pele negra, como a figura do moleque de recados ou da empregada doméstica (cf. SANTIAGO, 2017).

¹⁴⁹ Que integram coleções mais amplas, ver: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=escravidao>. Para uma análise desse material, ver Mauad (2000), Muaze (2017), bem como Schwarcz e Machado (2018).

¹⁵⁰ Os manuais de fotografias que circularam no Rio de Janeiro e em São Paulo tinham como função auxiliar os fotógrafos a realizarem bons retratos das “boas” famílias aristocráticas que os procuravam. Para tanto, oferecia-se uma série de dicas que abrangiam desde a compra e o manuseio dos equipamentos, passando pela composição de poses e cenários, até as formas de tratar os fotografados no estúdio (cf. GRANGEIRO, 1998).

social¹⁵¹. Por sua vez, a tipificação estabilizou uma percepção sobre essa população que permitiu que sobre ela se estabelecesse um controle visual¹⁵².

De outro lado, como também sugerido pelo anúncio de Christiano Jr., a circulação dessas imagens não se restringiu ao território nacional, de modo que os conteúdos relacionados ao controle não foram os únicos a circular por meio dessas fotografias. Segundo Mariana Muaze, fotógrafos como:

Alberto Henschel, Rodolpho Lindemann, Felipe Augusto Findanza, João Goston, João Ferreira Villela, Auguste Stahl, Christiano Jr. e Marc Ferrez produziram imagens de “tipos pretos” e exóticos que atendiam fortemente ao mercado consumidor estrangeiro e tinham grande circulação e consumo garantidos. Nesses casos, interessava a representação dos negros como escravos e dos costumes vividos em terras distantes. Tratava-se de [oferecer] um “retrato do negro para o branco” (MUAZE, 2017, p. 37).

Ou seja, as imagens sobre a população negra escravizada também atendiam demandas do mercado europeu de fotografias, sobretudo o francês, como deixa entrever a trajetória de Marc Ferrez. Muaze revela que Ferrez, um brasileiro descendente de franceses, dedicava-se a produzir fotografias para o mercado internacional, sobretudo aquele das exposições universais, oferecendo um universo fotográfico em estreita sintonia com:

o mundo dos grandes proprietários escravistas, que viviam entre a nostalgia de um passado em que a escravidão era um sistema incontestável do ponto de vista econômico e humanitário, e a perspectiva da construção de uma sociedade moderna a exemplo das nações europeias (MUAZE, 2017).

Ou seja, Ferrez produziu fotografias de escravizados que atendiam demandas imperiais dentro e fora do país. Desse modo, não há como não mencionar o jogo de espelhos que parecia reger a recepção dessas imagens nos dois universos. Sobretudo porque um de seus conhecidos efeitos foi a formação de um imaginário estável (embora fictício) sobre o pacífico e ordenado trabalho compulsório no Brasil.

¹⁵¹ Tipificação herdeira, por sua vez, de certos desenhos, gravuras e pinturas, tais aqueles produzidos por Jean B. Debret ou Johans M. Rugendas.

¹⁵² Tais saberes seriam ainda mais utilizados no século seguinte em “arquivos, delegacias, hospitais, escolas e cárceres e em documentos oficiais de todo tipo [...] pois se produzia uma revolução pictórica de muito maior alcance [...]. Ser reproduzido em imagem já não era um privilégio, mas o lastro de uma nova classe de vigiados” (TAGG, 2005, pp. 78–79, tradução nossa).

Por essa razão, as experiências que contrariaram o conjunto visual hegemônico financiado pelos barões do café não lograram maior alcance nem aqui, nem na Europa. Esse é o caso dos circuitos envolvendo os retratos de homens libertos ou livres que, buscando tomar parte nos sentidos promovidos pelas fotografias, também experimentaram produzir *aparências* a partir do que era oferecido nos estúdios àqueles que por elas podiam pagar. Suas imagens — prova incontestável de que mudanças no circuito do retrato correspondiam a alterações sociais mais profundas — frustravam as expectativas de uma recepção interessada em reificar a “partilha do sensível” segundo os lugares sociais estabelecidos pela lógica imperial.

Aliás, é em meio à lógica imperial que atributos como a cor da pele dos fotografados haviam funcionado como signos para fixar os seus lugares sociais nas imagens, tais como as vestimentas ou o mobiliário nos retratos das famílias da corte. Por essa razão, figurar como um sujeito nos retratos da época se tornava tarefa tão complexa para as pessoas de pele negra quanto as negociações em torno de sua liberdade.

Dessa maneira, o conjunto fotográfico¹⁵³ hegemonicamente produzido e consumido nos anos finais da escravidão no país indica, ainda segundo Muaze, o empenho em “eternizar um mundo escravista” a partir do “discurso visual de uma ‘escravidão apaziguada’” (p.57-58). Tendo, pois, por base as fotografias de uma população *ocupada* e *identificada* com seus ofícios, promovia-se uma imagem de trabalho autorreferente, sem que “proprietários” ou patrões precisassem ser diretamente mencionados.

Em face dos desejos de modernização sem ruptura no Brasil e da organização dos trabalhadores na Europa em torno de uma série de reivindicações, torna-se simples imaginar o interesse mútuo por imagens de trabalho sem conflito no fim do século XIX. Cafeicultores e representantes do Império, bem como os consumidores de imagens das exposições universais, em geral europeus “donos dos meios de produção”, compartilharam com os fotógrafos a tarefa de promover um apaziguamento nas relações envolvendo o mundo do trabalho.

É diante desse panorama que se pode afirmar que a *tipificação* de pessoas com base no trabalho compulsório figura como o principal conteúdo visual das fotografias

¹⁵³ Aqui baseado nas coleções digitalmente disponíveis nos sítios Brasileira Fotográfica, da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, e analisados nos citados trabalhos de Ana Maria Mauad e Mariana Muaze.

realizadas sobre a população negra ao final do século XIX. E que a *invisibilização* de seus descendentes caracteriza aquelas feitas sob as reformas de Passos. O controle da população negra baseado em imagens de trabalho e de convivência pacífica na cidade cedia lugar a outro no qual esses mesmos trabalhadores, ou seja, vendedores de frutas, engraxates, carregadores etc., eram excluídos do espaço fotográfico.¹⁵⁴

São essas as duas experiências aqui consideradas como os “antecedentes visuais” a partir dos quais se negociou a presença de populares e de pessoas de pele negra nas fotografias de futebol. Somadas àquelas que deram origem à figura do *sportsman*, elas conformam o plano de fundo com o qual inevitavelmente dialogamos ao observar os retratos dos jogadores do Andarahy, Carioca e Mangureira que dão início a este capítulo (figuras 71 a 74).

Um primeiro efeito da observação desses quatro retratos é, evidentemente uma sensação de contraste. Se “toda fotografia nos apresenta duas mensagens: uma concernente ao evento fotografado e outra concernente a um choque de descontinuidade” (BERGER, 2017, p. 89), uma pergunta se torna inevitável em face daquelas experiências visuais: como chegou a ser possível integrar homens de pele negra, ou “quase negros” às fotografias de futebol? Pois como se tratava da primeira geração a ser massiva e sistematicamente fotografada nos campos oficiais de futebol, evidentemente seus retratos representavam uma novidade para quem os via¹⁵⁵.

Mas a novidade parecia ainda maior para os próprios retratados, como revelam seus gestos diante das câmeras. Mesmo no retrato do clube Carioca (fig. 73), em que o ajuste das poses individuais e da equipe como um todo indicam maior controle sobre a configuração fotográfica, há um jogador — o último, à direita, na fileira do meio — que, não se mantendo posicionado durante o tempo necessário para a captação da imagem, altera o resultado de conjunto almejado.

¹⁵⁴ Embora essa exclusão nunca tenha sido alcançada de todo, como também é sabido.

¹⁵⁵ Evidentemente, à essa época, Friedenreich já era destaque, tendo realizado participações importantes em torneios Rio–São Paulo e nos selecionados nacionais. Contudo, a nosso ver, sua trajetória visual é marcada por elementos da cultura paulistana, um tanto diferente da cultura carioca à época. De todo modo, sua visualidade é central para compreender o futebol em São Paulo e merece ser explorada — algo hoje possível graças à descoberta de uma série documental preciosa, similar à realizada por Marcos de Mendonça. Trata-se de uma coleção de recortes e de fotografias organizada pelo próprio Friedenreich, em parceria com o jornalista Paulo Várzea, para a produção de uma biografia do jogador. A coleção foi analisada pelo pesquisador César Oliveira e deve ser publicada em breve.

É notável a diferença entre esses retratos e os do Fluminense, em que o hábito de se posicionar perante as câmeras contribuía para poses individuais e coletivas mais padronizadas e estáveis, como se vê na figura abaixo:

Figura 78 – “Football”. “O Fluminense vence o Mangureira”. Na foto de cima o retrato da equipe do Mangueira. Abaixo, o perfilhamento do Fluminense.



Fonte: Álbum de Marcos Carneiro de Mendonça, p. 351.

Ainda considerando os retratos das equipes novatas (figuras 71 a 74), completam as *aparências* dos jogadores os seus uniformes, chuteiras e acessórios. Sendo mais simples e menos personalizados, contrastavam com aqueles que compunham a aparência do *sportsman*. O mesmo pode ser dito das expressões faciais dos jogadores, evidentemente mais contraídas que as dos retratos do capítulo anterior, em que focalizamos Marcos. Aliás, o goleiro não apresentava somente um semblante descontraído na maior parte de seus retratos, mas chegava a esboçar sorrisos em vários deles, demonstrando estar atento à tendência fotográfica de incorporar essa expressão ao retrato¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Ao contar brevemente a história do sorriso no retrato, André Gunthert (2017) afirma que é no início do século XX que se começa a experimentá-lo com maior frequência, até se tornar um signo fotográfico importante nos anos 1930.

Ora, tais elementos contribuem para retomar o contexto de transição do futebol amador ao profissional a partir de novos elementos, sob um ponto de vista propriamente midiático e visual. É notável, por exemplo, que os retratos das figuras 71 a 74 captaram uma heterogeneidade cultural assinalada por gestos, roupas e cenários ainda não controlados, ou seja, não codificados pela fotografia. E se não nos esquecermos de que foi essa heterogeneidade que capturou a atenção de Mario Rodrigues Filho, tal como revelam as várias passagens dedicadas ao clube Andarahy em *O negro no futebol brasileiro*, seu potencial historiográfico se torna ainda mais agudo.

No âmbito desta pesquisa, a dimensão mais importante à qual as imagens aludem é a mudança no padrão de visibilidade social oferecido à população negra. Em primeiro lugar porque retratar figura exatamente como o oposto de *invisibilizar*¹⁵⁷. Ainda que os retratos de equipe não dialogassem com a singularidade de cada um dos sujeitos, atribuíam a eles uma identidade visual baseada no pertencimento ao conjunto esportivo.

Em segundo lugar, os retratos estavam associados ao universo do esporte, do entretenimento e do lazer. Tratava-se, pois, de uma grande transformação simbólica. Apenas trinta anos após o fim da escravidão, passava-se do “tipo” escravizado à figura do jogador de futebol amador. Algo que qualificava positivamente homens de pele negra, pois se tratava de ser associado ao tempo livre e não ao trabalho compulsório. Sob esse aspecto, pouco importava se o amadorismo da maior parte deles era *marrom*. Tratava-se de uma modalidade de amadorismo estabelecida para reafirmar o valor simbólico do tempo livre como um atributo de origem, numa medida para conter os signos, valores e práticas associados ao profissionalismo.

As transformações socioculturais dos anos finais da década de 1910 foram, portanto, mais significativas do que se costuma reconhecer. Representaram um momento de maior protagonismo da população negra nas negociações em torno da visibilidade social, já que, em meio a um mercado que apenas começava a se configurar, suas demandas contribuía para estruturá-lo e fortalecê-lo. Em troca, alguns deles se aproximavam das promessas associadas à modernidade, ao menos daquelas relacionadas à construção e à mobilização de signos de pertencimento a certos grupos e espaços sociais.

¹⁵⁷ Percepção partilhada por Elcio Cornelsen (2016).

Desse modo, se é inegável que houve partilha da visibilidade esportiva com personagens dos segmentos populares e da população negra, parece fundamental investigar qual foi sua contrapartida.

3.3 Fausto dos Santos: configurações do novo futebolista

Para compreender a assimilação de pessoas de pele negra e populares nos retratos e em outros gêneros de fotografias futebolísticas naquele momento histórico, vale se deter, ainda que rapidamente, naquelas veiculadas pela imprensa, dado seu poder de captar, reproduzir e fazer circular os signos visuais em jogo na sociedade. Vale também se deter em alguns dos jogadores que melhor representaram esse momento, como é o caso de Fausto dos Santos¹⁵⁸, cujo excelente desempenho entre o final da década de 1920 e o início da seguinte promoveu seu nome e seus retratos nas páginas dos periódicos.

É importante iniciar observando que, apesar de seu destaque, Fausto não recebeu — e, provavelmente, não buscou — o mesmo tratamento dispensado a Marcos por fotógrafos independentes ou por revistas ilustradas, o que reduz consideravelmente o número das fotografias a ele dedicadas. Mesmo assim foi possível encontrar alguns de seus retratos associados às suas atuações pelo Bangu e pelo Vasco da Gama em revistas ilustradas como *Fon-Fon!*:

¹⁵⁸ Nascido em 1905, para alguns pesquisadores em Codó, MA, e para outros, em um bairro suburbano do Rio de Janeiro, Fausto dos Santos estreou no Bangu em 1926, passando rapidamente ao Vasco da Gama. Participou da Copa do Mundo de 1930 no Uruguai recebendo o apelido de “Maravilha Negra” por sua destacada atuação. Ela também lhe rendeu um convite para atuar no Barcelona, em 1931, ao qual ele aceitou. Fausto passou pelo Yong Fellows na Suíça, em 1934, pelo Nacional do Uruguai, em 1935, finalizando sua carreira no Flamengo, em 1936.

Figura 79 – Equipe do Vasco da Gama. Na fileira em pé, Fausto é o segundo da direita para à esquerda



Fonte: Revista *Fon-Fon!* 04-10-1930

Ainda assim, sua carreira só poderia ser de fato acompanhada pelos fãs por meio de jornais e de semanários esportivos que o individualizavam textualmente em várias matérias. Como já mencionado, esses periódicos apenas começavam a explorar as vantagens trazidas pelas fotografias, sem apresentar grande comprometimento com sua qualidade ou com possíveis modificações na linguagem do produto como um todo. Esse foi o caso do *Jornal dos Sports*¹⁵⁹, o primeiro periódico diário especializado no tema dos esportes do Rio de Janeiro. Voltado para setores das classes médias e populares, inspirou-se em dois periódicos de grande circulação na França e na Itália, *L'Auto* e *La Gazzetta dello Sport*, que se caracterizavam por uma fórmula que equilibrava favoravelmente os custos da produção e do consumo. Em relação à produção, tratava-se de um produto de baixo custo. Quanto ao consumo, *Jornal dos Sports* optou por algo análogo em relação ao seu preço, mas também ao padrão jornalístico adotado. Nele os textos, mas sobretudo as imagens, se ajustavam a

princípios semióticos elementares, a partir dos quais a simplicidade e a universalidade garantem a apropriação [da parte dos leitores]. Para facilitar a interpretação, os produtores recorrem aos códigos sociais existentes, mais do que a saberes específicos acerca da imagem. Essa resposta pragmática não é somente uma simples transposição de mecanismos cognitivos. Sua adaptação ao espaço público [e social]

¹⁵⁹ Fundado no dia 13 de março de 1931, por Argemiro Bulcão e Ozéas Mota.

forma uma cultura visual autônoma, fruto de uma longa elaboração (GUNTHER, 2017, p. 14, tradução nossa)¹⁶⁰.

Como vimos em relação ao caso dos fotógrafos independentes e seus retratados nos campos do futebol popular, a elaboração dessa cultura visual autônoma se desenvolvia a pleno vapor naquele momento. E quando o *Jornal dos Sports* iniciou suas publicações em 1931, contava com a seguinte apresentação de imagens:

Figura 80 – Primeira página do Jornal dos Sports



Fonte: *Jornal dos Sports*, 20-03-1931

Pequenas fotografias em preto e branco ilustravam o periódico e, em seus anos iniciais, apenas a primeira página concentrava esse número significativo de imagens. A maior parte delas era de retratos individuais que acompanhavam pequenos textos sobre os esportistas em questão. Afora descreverem seu desempenho nas partidas, relatavam

¹⁶⁰ Texto original: “Destinée à être consommée dans un contexte de loisir par un public étendu, l’image sociale ne peut s’appuyer que sur des principes sémiotiques élémentaires, dont la simplicité et l’universalité garantissent l’appropriation. Pour faciliter l’interprétation, les producteurs recourent ainsi aux codes sociaux existants, plutôt qu’à un savoir spécifique de l’image. Cette réponse pragmatique n’est pas une simple transposition des mécanismes cognitifs. Leur adaptation à l’espace public forme une culture visuelle autonome, fruit d’une longue élaboration.”

eventuais ausências, mudanças de clubes, conflitos dentro de campo etc. Os textos eram, portanto, os condutores da narrativa jornalística e esse foi o modelo a partir do qual suas páginas incorporaram dois pequenos e recorrentes retratos de Fausto:

Figura 81 – Fausto dos Santos de terno e gravata



Fonte: *Jornal dos Sports* – 18-01-1931

Figura 82 – Retrato de Fausto dos Santos



Fonte: *Jornal dos Sports* – 19-01-32

Eles seriam encontrados em vários momentos entre os anos 1931 e 1936 e, em alguns momentos, era substituído pela seguinte caricatura:

Figura 83 – Caricatura Fausto, s/a.



Fonte: *Jornal dos Sports*, 28-01-1933

Desde 1931, Fausto não se encontrava em solo nacional, o que torna compreensível o recurso de recorrer às mesmas fotografias e, alternativamente, a uma caricatura para ilustrar as notícias sobre o jogador. Mas as demais fotografias sobre tantos outros esportistas reportados pelo jornal fazem crer que, em verdade, o periódico trabalhava à época com um mesmo — e restrito — estoque de retratos para ilustrar suas notícias. Mecanismo inverso, portanto, ao utilizado pelas revistas ilustradas que ofereciam “instantâneos” novos para se referir a eventos recorrentes, segundo a lógica da coluna social. Embora tenha havido, como afirmamos, diálogo e complementaridade entre jornais e revistas ilustradas à época, a maneira como lidavam com imagens e textos era diversa, o que também diz muito sobre as especificidades de seus universos de recepção.

Quanto aos retratos de Fausto dos Santos (figuras 81 e 82), é notável que eram oriundos de momentos e de origens diferentes, sendo o primeiro deles a cópia de uma imagem que provavelmente compunha um de seus documentos pessoais, como o passaporte. Já o segundo parece ser extraído de outro retrato, com seus companheiros de equipe, talvez, dado o tipo de recorte realizado. Embora não seja possível confirmar essas hipóteses, o padrão dos retratos adotado pelo jornal — pequeno, individual e impessoal, semelhante ao retrato 3x4 — revela uma finalidade: a simples identificação dos esportistas mencionados nos textos. O padrão também sugere que os últimos anos da

década de 1920 e os anos iniciais da seguinte apontavam para um universo fotográfico e narrativo no qual o futebolista poderia figurar literalmente “recortado” de seu contexto de atuação.

Pode-se afirmar, portanto, que o *Jornal dos Sports*, que se tornaria o diário esportivo de maior circulação no Rio de Janeiro, deu início a um jornalismo que enfatizava a trajetória individual de alguns desportistas. Evidentemente, esse não seria o único padrão a circular nos periódicos da cidade, mas se tornaria hegemônico e produziria uma importante consequência de cunho visual: a gradativa separação dos futebolistas do contexto de referências que havia configurado o *sportsman*.

Ora, Marcos havia sido fotografado com base em um diálogo com a cidade renovada. Seus retratos vinham associados às fotografias que focalizavam “aspectos do público”, “instantâneos” da partida, festas do clube e outros eventos “sociais”. Espelhavam, desse modo, a face esportiva de um segmento social inteiro que buscava se integrar ao novo cenário urbano. Como contrapartida, a cidade lhe oferecia os signos para compor sua *aparência* individual.

Fausto parece constituir sua imagem de futebolista segundo outra dinâmica. Foi um dos primeiros jogadores negros a figurar fotograficamente descontextualizado da cidade, de suas equipes ou de outra coletividade. A única referência a ele associada era o (ainda) firme terreno dos clubes e dos campos de futebol, como revelam as pequenas narrativas jornalísticas ilustradas por seus recorrentes retratos. Seu destacado desempenho na Copa de 1930 lhe rendeu admiradores interessados em sua trajetória esportiva, mesmo durante sua temporada pela Europa, o que explica a frequência com que o jornal publicava notas como a seguinte:

Figura 84 – Retrato mais frequente de Fausto em Jornal dos Sports



Fonte: *Jornal dos Sports* 08-04-1932

Fausto encantou os parisienses. Fausto dos Santos, o notável centro-médio brasileiro que ora está brilhando no quadro do Barcelona agradado fortemente em Paris, por ocasião do match em que seu club venceu o Red-Star pela contagem de 6 x 1. ‘O football de Paris’, assim se refere ao antigo pivot vascaíno: ‘Fausto que se movimenta no terreno sem grande aparato e sem corridas inúteis, é de uma precisão, de uma habilidade e de uma fleugma notáveis. Impressiona o público pela facilidade de sua ação e segurança nos seus gestos’.¹⁶¹

O Jornal dos Sports aproximava os leitores cariocas dos eventos associados à atuação do jogador em clubes europeus quando produzia as notas e repetia seus retratos. Ao assim fazer, repetia também a operação que desvinculava Fausto do cenário do Rio de Janeiro, e mesmo de outras cidades, associando-o apenas ao campo de futebol. E o fato de ainda hoje pairarem dúvidas sobre sua origem — se teria vindo do Maranhão ou do próprio subúrbio carioca — responde por si à questão da desterritorialização associada ao jogador. Algo que se torna ainda mais agudo quando consideramos sua circulação por clubes internacionais durante toda a primeira metade da década de 1930.

Em verdade, a desvinculação do esportista do contexto geral da cidade não era exclusividade da trajetória de Fausto, tampouco de jogadores brasileiros. Thierry Terret enumerou algumas distinções entre o então recém-criado universo do esportista e aquele do *sportsman* por meio da análise da obra do fotógrafo francês Jacques Henri Lartigue:

¹⁶¹ *Jornal dos Sports* 08-04-1932.

o esportista, figura impulsionada pela busca de desempenho em uma estrutura de clube e espaços — como estádios, piscinas, velódromos — criados para esse fim, opõe-se aqui ao *sportsman*, para o qual a prática do esporte é antes de tudo um estilo de vida. Para o primeiro, o esporte é um negócio sério[, o que se nota] pelos estatutos dos clubes, com seu sistema de sanções e recompensas. Tornar-se um membro supõe uma cooptação, a partir do aporte de signos de pertencimento (uniformes), da assiduidade aos treinamentos e da manutenção de um modo de vida compatível com a competição. O *sportsman*, ao contrário, recusa o caráter normativo e diretivo. O esporte é para ele uma arte de viver e a competição uma forma, entre tantas outras legítimas, de nele se engajar. (TERRET , 2013, p. 33, tradução nossa)¹⁶².

É interessante notar que, para tecer essas considerações, Terret dialogou com as configurações visuais que Lartigue foi produzindo a partir de centenas de fotografias. Reunidas em um álbum, as imagens revelam, por exemplo, que os espaços de atuação do *sportsman* eram amplos, variados, ilimitados e compreendiam variadas práticas lúdicas e esportivas. Ao passo que os terrenos dos esportistas eram específicos, criados e delimitados para a realização de um “fim” determinado: o desempenho. Dessa maneira, ainda para Terret, espaços como as piscinas e os velódromos acabariam se tornando os principais signos dos esportes praticados por setores da burguesia francesa.¹⁶³

Embora Terret tenha mencionado apenas o contexto francês, o processo de significação dos espaços esportivos na fotografia pode ser utilizado para compreender o que se dava no contexto futebolístico fluminense à época de Fausto. Se o esporte como negócio, trabalho ou lazer foi para a burguesia francesa importante a ponto de piscinas e velódromos figurarem como signos dessa conquista, parece válido analisar também o que representavam os principais espaços associados ao futebol no Rio de Janeiro: os campos. Àquela altura, eles representavam um grupo social “novo”: não mais escravizado, mas não necessariamente burguês (cf. FERNANDES; BHABHA, 2007). E como a população negra não constituía uma classe social ou um grupo com o qual fosse necessário negociar o espaço físico da cidade, sua entrada no mercado de símbolos da modernidade se dava

¹⁶² Tradução nossa: “l’sportif, figure portée par la quête de performances dans une structure le club – et des espaces – stades, piscines, vélodromes – mis en place à cet effect, s’oppose ici volontiers au ‘sportman’ pour lequel la pratique du sport est d’abord un style de vie. Pour le premier, le sport est une affaire sérieuse [...]”.

¹⁶³ Confirmando, aliás, a centralidade do espaço no arranjo fotográfico como uma categoria capaz de incluir, organizar e sintetizar referências (cf. MAUAD, 2005).

apenas pelo campo de futebol, sem que o restante de suas experiências precisasse ser dimensionado nas fotografias ou no espaço físico da cidade.

Desse modo, é possível afirmar que os signos citadinos negociados em torno da aparência de jogadores como Marcos não foram mobilizados no caso de Fausto, pois não parecia mais interessante espelhar a cidade na aparência do futebolista naquele momento. Tampouco o futebolista precisava da cidade para constituir sua identidade visual e usufruir de seu reconhecimento. Os uniformes dos clubes de que fazia parte lhe eram suficientes. Assim, foram raras as imagens em que o jogador se apresentava sem eles, como na imagem a seguir:

Figura 85 – Fausto dos Santos. Fotografia utilizada para anunciar o regresso de Fausto ao Brasil, depois de uma curta temporada no Uruguai.



Fonte: *Jornal dos Sports*, 23-01-1936

Retratos de saídas e de chegadas às portas ou escadarias de “vapores” reafirmam os efeitos da desterritorialização de Fausto. Neles vemos o jogador portando os trajes

sociais escolhidos para figurar naqueles momentos. Em comparação com os uniformes, são trajes menos padronizados, que deixam entrever escolhas mais personalizadas e, com elas, aspectos de sua singularidade. Por apontarem para sua subjetividade, os trajes sociais de Fausto e as circunstâncias em que os vestiu não deixam de suscitar questões sobre o estatuto de cidadania oferecido a ele nessas ocasiões.

As configurações fotográficas produzidas em torno do jogador durante a primeira metade dos anos 1930 revelam a emergência de uma nova e hegemônica figura esportiva. Ao contrário da anterior, ela se vinculava a tempos e espaços específicos, definidos no âmbito da própria prática esportiva. Com ela, passava-se da experiência de usufruto do esporte para a de desempenho no esporte. Da qual derivou, aliás, a fama¹⁶⁴ de Fausto entre aqueles que acompanhavam as partidas de Vasco, Barcelona, Nacional do Uruguai etc.

Por último, vale se deter sobre um dos principais índices da fama e da visibilidade de Fausto, a alcunha que recebeu após sua atuação ser internacionalmente reconhecida na primeira Copa do Mundo de futebol: “Maravilha negra”. Em primeiro lugar, Fausto era um homem negro e “o negro deve sempre ser negro em relação ao homem branco” (FANON, Franz *apud* BHABHA, 2007, p. 359), como já haviam sinalizado as configurações fotográficas tecidas ao final do século XIX. Ao mesmo tempo, naquele momento, os feitos do jogador não poderiam ser ignorados, nem deixar de ser a ele *individualmente* atribuídos. Pois a excelência demonstrada em seu campo de atuação e a singularidade ali expressa figuraram como uma das faces mais representativas do torneio, como afirmou seu companheiro de equipe, Araken Patuska: “o jogador que era uma espécie de guia, de estímulo para a gente, indiscutivelmente era o Fausto, que foi considerado o melhor jogador da Copa do Mundo de 1930”¹⁶⁵.

Fausto não deixaria marcas apenas em seus companheiros de seleção e nas pessoas que acompanharam o torneio. Seu desempenho o lançou a um outro espaço-tempo, próprio ao domínio do esporte. Naquele momento, o esporte passava a se movimentar sob um específico regime de trocas simbólicas e comerciais em torno do desempenho e é dele que emerge o craque como uma nova figura esportiva. Assim, embora Fausto não tenha

¹⁶⁴ Se reputação é, como vimos no capítulo anterior, “a estima referente ao valor de um sujeito em relação aos seus pares na interação social” (cf. CARNEVALI, 2013), a fama pode ser compreendida como fenômeno análogo, embora se caracterize um pouco mais pelo próprio mecanismo de difusão do renome de um indivíduo, ou seja, ela contribui para a construção de uma reputação. A fama também se aproxima da glória, que remete a feitos memoráveis de certos sujeitos, como os guerreiros ou atletas da Grécia Antiga. ¹⁶⁵ Ver: Copa do Mundo de 1930. TV Cultura. In: <https://www.youtube.com/watch?v=r8gbzSi--Ng>

sido chamado de craque pelos periódicos durante a sua carreira¹⁶⁶, algo menos relacionado ao seu desempenho do que às formas de recepção e de consumo das personalidades esportivas à época, ele foi um dos principais responsáveis pelo aparecimento dessa figura.

3.4 O craque e a celebridade: uma pequena história

De origem anglo-saxã, a palavra “*crack*” não esteve inicialmente associada ao futebol. Uma busca nos periódicos que circularam no Brasil desde a segunda metade do século XIX indica que a palavra foi utilizada em variados contextos antes de chegar ao do futebol. Foi encontrada em sentido mais denotativo, significando simplesmente “rachadura”, “estalo” ou “estruído”, como nas notícias publicadas em periódicos como *The Anglo-Brazilian Times* e *The Rio News* voltados ao público anglo-saxão instalado no Brasil. Neles, a palavra aparecia em contextos tão diversos quanto o que reporta o relato de um viajante: “Amazonas. [...] Como o igapó geralmente é cheio de obstruções, eles geralmente coletam as sementes e buscam um lugar mais claro onde possam manejar bem a flecha. Quando a fruta abre, produz um *crack* (estalo)”¹⁶⁷; ou um parecer técnico de engenharia: “temos apenas que apontar sua teoria de que o *crack* (a rachadura) foi causado pelas vibrações de um pequeno motor estacionário a uns quinze metros distante de um dos cantos”¹⁶⁸.

A palavra foi também empregada de modo conotativo e em sentido negativo nos contextos de crise financeira, tal a que se abateu sobre o Brasil a partir de 1891, quando passou a também circular em periódicos em língua portuguesa com o sentido de “quebra”, “impacto”: “o *crack* financeiro vai estourando as mais sólidas fortunas na Rússia, na Alemanha, na França, na América. Os milionários acordam quasi mendigos, muitas vezes para adormecerem no somno eterno, esvasiando os cérebros a tiros de pistola”¹⁶⁹; ou, ainda: “Companhia E. F. Leopoldina [...] perguntão as victimas da Geral se não há

¹⁶⁶ Encontramos apenas uma nota que se referia a Fausto e outros jogadores como craques, mas já ao final de sua carreira, no ano de 1935. In: *O imparcial*, 09-07-1935.

¹⁶⁷ Tradução nossa: “Amazonas. [...] As the *igapó* is usually full of obstructions they gerally collect the seeds and seek a clearer place where they can manage the arrow well. When the fruit opens it produces a *crack*”. In: *The Anglo-Brazilian Times*, -09-07-1866, ed. 35, p.3

¹⁶⁸ Tradução nossa: “we have only to point to his theory that the crack was caused by the vibrations of a small stationary engine some fifty feet distant from one of the corners”. In: *The Rio News*, 05-06-1880, ed.16, p.1

¹⁶⁹ *O Paiz*, 03-03-1892, ed. 3597,

distinção dos debentures de 11, 5 emitidos em tempos normaes, e os que depois do *crack* forão lançados em pagamentos aos serviços reportistas?”¹⁷⁰.

Já em relação ao contexto esportivo, foi possível encontrar a palavra associada ao remo em uma ocasião, quando se comentava uma competição ocorrida no Rio de Janeiro, em 1878¹⁷¹: “Os ianques levaram três prêmios nesse dia festivo, o Jennett, o Hartford, a barca e a tripulação do Essex, 2º prêmio. Os franceses levaram um. As disputas que se seguiram foram principalmente entre os [barcos] conchas, sendo a ‘Vespa’, o *crack*”.

Mas ela passaria a ser massivamente empregada no esporte apenas a partir do início do século seguinte, quando assumiria significação mais positiva a partir do turfe, como se pode notar nas notícias publicadas em periódicos que acompanhavam a prática.

Em 1902, em *O Paiz* publica a seguinte nota: “apresenta-se domingo em incompleto preparo o bravo Zoral. Apesar disso, é crença geral que o valoroso *crack* nacional será vencedor de seus medíocres competidores”¹⁷². No ano seguinte, em *O Correio da Manhã*, outra menção: “Puxou a corrida Descrente, collocando-se em segundo Maltke, acompanhado de Globo e Canrobert. Em toda a recta opposta o *crack* do *stud* Mourão ganhou distância approximando-se de Descrente, que foi derrotado na entrada da recta final”¹⁷³. E novamente em *O Paiz*, no ano em que Marcos dá início a sua carreira esportiva: “o grande prêmio internacional, antehontem disputado em S. Paulo forneceu brilhante victoria ao *crack* paulistano, Tanus, tendo Menillot, do turf carioca, obtido o 2º posto”¹⁷⁴.

Afora denotarem o espaço que o turfe assumiu no Rio de Janeiro, os casos revelam que “*crack*” era sempre o cavalo e não o jockey, o que acrescenta um sentido novo à palavra já que representava a ligação entre três elementos: a aptidão inata do cavalo, seu potencial de desempenho em função de suas características físicas e seu efetivo desempenho. Vale destacar que os periódicos mencionavam com frequência os proprietários dos cavalos que disputavam os páreos. E apenas eles eram associados à noção de *sportmanship*, tal como reporta uma nota de *O Paiz*, de 1902: “a prova de honra

¹⁷⁰ *Jornal do Commercio*, 18-12-1892, ed. 352, p.8

¹⁷¹ Tradução nossa: “Thus the yankees carried away three prizes on this eventful day, viz, the Jennett, the Hartford, barge and the Essex crew, 2nd prize. The French carried off one. The races which followed this were mainly between shells, the ‘Wasp’ being the crack”. *The British and American Mail*, 23-09-1878, p.2.

¹⁷² *O Paiz*, 17-05-1902, pág.3.

¹⁷³ *Correio da Manhã*, 09-11-1903, p.5.

¹⁷⁴ *O Paiz*, 05-04-1910, pág.6.

foi ganha, como dissemos acima, pelo valente Canrobert, que ficou consagrado o *crack* brasileiro. Ao seu proprietário, o estimado *sportman* Sr. João Campos Braga, os nossos parabéns”¹⁷⁵.

Como é sabido, o vocábulo de origem inglesa “*sportmanship*” faz referência ao comportamento esportivo associado a uma cultura cavalheiresca na qual são valorizadas a consanguinidade, a linhagem e a honra, sendo o *sportman* seu representante, como vimos em relação a Marcos. Ora, se os cavalos eram os *cracks* e seus proprietários os *sportsmen*, qual seria o lugar dos *jockeys* nessa dinâmica? Em verdade, são raras as referências a eles nos periódicos da época e uma pequena nota no diário *O Paiz* sugere o porquê dessa ausência:

tem completa razão E. P. [um *turfman*, proprietário de cavalos] quando fala dos *jockeys*: ‘Domingos Ferreira não é, por enquanto, um profissional a quem se possa confiar um *crack*, e é para lamentar que outro não seja’¹⁷⁶.

Segundo narra o periódico, E. P. não via *jockeys* à altura de seus cavalos. A generalização realizada pelo *turfman* não surpreende, apenas reafirma o que pesquisadores como Victor Melo (2015b) já haviam revelado: embora adentrasse vigorosamente o século XX, perduravam no turfe as marcas de um modo de vida imperial e agrário no qual até mesmo as práticas esportivas reiteravam os lugares sociais e a hierarquia geral da sociedade. É por essa razão que tanto a propriedade quanto a arte de criar e domesticar cavalos eram mais importantes que a atividade dos *jockeys*, sendo também o motivo do desprezo expresso pelo *turfman* acerca daqueles a quem confiava seus *cracks*.

As situações enumeradas parecem suficientes para que se possa reconhecer que a palavra “*crack*” percorreu diferentes contextos entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX antes de ser incorporada ao recém-nascido ambiente esportivo no qual o turfe concentraria seu uso até meados da década de 1930, para depois ser enfim incorporada ao vocabulário futebolístico.

E é em meio aos diálogos com a cultura anglófona, cujas marcas se mantinham presentes na capital do país, que se deve compreender a adoção do vocábulo “*crack*” no

¹⁷⁵ *O Paiz*, 04-08-1902, p.2.

¹⁷⁶ *O Paiz*, 18-05-1908, p.6.

cotidiano carioca. Num primeiro momento, para designar o impacto de um fenômeno não previsto e em geral, negativo. Em seguida, para nomear um destaque decorrente de um desempenho necessariamente positivo num campo de atuação específico, restrito e em plena configuração: o esportivo.

O sentido assumido pela palavra “*crack*” em meio ao universo esportivo chama a atenção para um fenômeno que, em verdade, não era restrito ao Brasil e tampouco às práticas esportivas. A busca por designar desempenhos diferenciados em específicos e variados campos de atuação vinha acontecendo em países tão diversos quanto a França, a Inglaterra, os Estados Unidos ou o Canadá desde meados do século XVIII, sugerindo uma transformação cultural de longa duração.

O universo do teatro na Inglaterra, por exemplo, passou a utilizar a palavra “*star*” para designar um ator ou cantor de grande renome já nos anos 1820 (cf. JUAN, 2012). Na França, palavras como “*star*” e “*vedette*” entraram em circulação pouco depois, a partir de 1842, também por meio do teatro, para depois migrarem para o campo da música e, no século XX, para o do cinema¹⁷⁷. E não foram raros os álbuns e almanaques de colecionadores cujos temas eram as personalidades de destaque na política, no cinema e até mesmo no emergente universo do esporte: os chamados *scrapbooks* ou álbuns de recortes — semelhantes, aliás, àquele produzido por Marcos.

O Museu de História Canadense conserva, por exemplo, o álbum de Hugh Wylie Becket, iniciado no ano de 1872. Segundo a pesquisadora Martha Langford (2005), Becket era claramente um “fã”:

seu álbum é dominado por celebridades, principalmente atrizes, cujos retratos são apresentados em páginas decoradas a mão. Os nomes dessas mulheres intrigantes, e seus papéis mais famosos, estão inscritos em vinhetas extravagantes, faixas heráldicas e folhas de louro, e há também algumas datas, a mais recente de 1876. Alguns membros da realeza também são apresentados, a rainha Victoria, é claro, mas também as figuras românticas Marie Antoinette, Mary Queen of Scots e Catherine de Medici, cujos retratos *pintados* foram copiados fotograficamente. Esse álbum demonstra a busca do colecionador por um assunto específico — mulheres fascinantes — e o estoque de reproduções de arte do estúdio fotográfico do século XIX mobilizado para satisfazer a esse mercado (pp. 5–6).

¹⁷⁷ Tal como atesta sua entrada nos dicionários, segundo Nathalie Heinich (2012, p. 23).

Langford assinala ainda que o álbum de Becket não fora iniciado pelo tema das mulheres fascinantes do teatro. Sua coleção inicial girava em torno dos esportes, com itens relacionados ao *Montreal Gymnastic Club*, o *Montreal Baseball Club*, e o *Toronto Lacrosse Club*. Ora, Becket era, em verdade, interessado por personalidades de destaque em sua sociedade. Personalidades que, a nosso ver, figuravam como capazes de condensar e de representar diferentes esferas de atuação sociocultural. As escolhas também sugerem que a cultura midiática daquele período correspondia aos desejos do colecionador, pois ofertava objetos visuais e seriados sobre a realeza e as novas personalidades públicas a serem vistas e “coleccionadas”.

Em verdade, figuras como Becket, álbuns como o que produziu, vocábulos e noções como “*star*” ou “*vedette*” são elementos de uma cultura nova, que se tecia diante do obscurecimento de poderes, signos e valores associados aos regimes monárquicos e oligárquicos no ocidente. E uma vez que essa cultura se estabelecia de forma associada ao desenvolvimento das mídias e do mercado de entretenimentos, a oferta de novos poderes, signos e valores se tornou tão plural e intensa quanto os campos de atuação por ela tornados possíveis. O teatro, o cinema e o esporte são apenas alguns desses novos terrenos.

É desse complexo processo que emerge a esfera social e, principalmente, a figura da celebridade, que aqui interessa compreender. Como uma zona de intersecção entre a esfera pública e a esfera privada, a esfera social suspende o que, a princípio, figuraria como próprio a cada universo. Nela, interesses privados são, por exemplo, movimentados como se fossem de interesse público em discursos e imagens nos jornais, revistas, conversas, documentos oficiais etc., tal como acompanhamos nas reformas de Passos. Analogamente, as vidas privadas de *stars* ou *vedettes* se tornam assunto de interesse público: são as celebridades.

Como mencionado, Antoine Lilti (2014) é um dos primeiros historiadores a acompanhar o fenômeno da celebridade sob perspectiva histórica. Ao buscar por seus primeiros sinais no contexto europeu das Luzes, acompanhou as trajetórias de Voltaire e Rousseau nos impressos de então. E notou que, embora a celebridade comporte pontos de contato com noções como glória, renome ou reputação — cujo aparecimento remonta aos feitos memoráveis de guerreiros e heróis da Antiguidade e às formas de sua difusão e valorização —, apresenta diferenças substanciais em relação a elas.

Ainda que possa ser compreendida como uma das formas de notoriedade social, a celebridade é assentada sobre o interesse em torno das vidas privadas de sujeitos cujas *performances* são destaques em determinados campos de atuação. A satisfação reiterada e sistemática dessas curiosidades por parte da imprensa, sobretudo a de variedades, acaba por operar uma transformação importante nas formas de reconhecimento social. Uma vez que a visibilidade das celebridades transcende os círculos sociais delimitados por suas ações, mais e mais pessoas são “frequentemente confrontadas com um conjunto de imagens e de discursos associados a seu nome”:

a celebridade de um cantor começa quando seu nome e sua imagem são conhecidos por aqueles que não ouvem suas canções; e a de um futebolista quando ele é reconhecido mesmo por aqueles que nunca assistem a um jogo. A celebridade não se volta para colegas, admiradores, clientes, vizinhos, mas para um público. (p. 13, tradução nossa).

A face mais significativa do fenômeno da celebridade é, pois, um público que a consome em meio a uma cultura movimentada pelas mídias. O dado é central para compreender por que Marcos Carneiro de Mendonça e Fausto dos Santos não foram chamados de *cracks* à época de suas atuações. Ainda que suas imagens circulassem em revistas e jornais oferecendo, ao primeiro, visibilidade social e esportiva, e, ao segundo, reputação e fama, é apenas com Leônidas da Silva que a palavra “*crack*” se estabilizará no universo futebolístico, algo estritamente relacionado ao interesse social que despertou.

3.5 A construção de Leônidas da Silva pela imprensa esportiva¹⁷⁸

Se a primeira metade dos anos 1930 foi marcada pela transição do futebol amador ao profissional, pela passagem do *sportsman* ao esportista e pelo surgimento de periódicos esportivos especializados e populares como o *Jornal dos Sports*, é apenas na segunda metade da década que os contornos dessas transformações vão se definir com maior nitidez, a partir do surgimento de novos agentes: o semanário *O Globo Sportivo*, a

¹⁷⁸ Esta é a versão modificada dos artigos referentes às comunicações: “Futebol e cultura visual: notas sobre a construção de Leônidas da Silva como craque nas revistas ilustradas (1930–1940)”, ANPUH, jul. 2017; e “Football et culture visuelle: notes sur la construction de Leônidas da Silva comme *crack* dans les revues illustrées brésiliennes (1930–1940)”. Université Caen Normandie, mar. 2018.

revista ilustrada de variedades *O Cruzeiro*, um público consumidor de notícias e, sobretudo, do jogador Leônidas da Silva¹⁷⁹.

Em 10 de setembro de 1938, é lançado na cidade do Rio de Janeiro *O Globo Sportivo* sob a direção dos jornalistas Mario Rodrigues Filho e Roberto Marinho¹⁸⁰. Em formato tabloide, o semanário prometia complementar as notícias esportivas de *O Globo*, que a elas dedicava, em média, duas páginas diárias. Com a novidade, o já destacado jornalista Mario Filho afirmava a possibilidade de abandonar definitivamente o estilo empolado e bacharelesco que, segundo Marcelino Rodrigues da Silva, até então caracterizara o diário:

as diversas notícias ainda eram dispostas em um só texto e precedidas por um comentário inicial que as submetia a um enquadramento analítico único. No alto da página, o título da seção *O Globo nos Sports*, impresso por um clichê que incluía um desenho de cenas esportivas, abaixo do qual vinham todas as notícias, separadas por subtítulos em tipos pouco maiores do que os do texto, encarregava-se de dar expressão gráfica a essa organização discursiva¹⁸¹.

A editoria d'*O Globo Sportivo*, permitiu que o jornalista explorasse o que considerava uma linguagem mais apropriada ao esporte. Em verdade, ele já vinha testando modificações no estilo editorial d'*O Globo* desde que se tornou responsável pelas páginas esportivas do diário, em 1931. Nas reportagens que ele coordenava:

destacavam-se o conteúdo claramente narrativizado e as matérias dramatizadas capazes de converter jogadores em ídolos elevando-os acima da média humana, mas também capazes de humanizá-los trazendo a público sua trajetória de vida, frequentemente representada como sofrida e cercada de obstáculos. O caso Leônidas da Silva é exemplar nesse aspecto (SILVA, M., 2006, p. 100).

¹⁷⁹ Leônidas da Silva nasceu em São Cristóvão, subúrbio do Rio de Janeiro, em setembro de 1913. Jogou por vários clubes do Rio de Janeiro antes do Flamengo, clube no qual se notabilizaria. Ficou conhecido mundialmente como “Diamante Negro” a partir de seu excelente desempenho na Copa de 1938, na França. E finalizou sua carreira como futebolista no São Paulo Futebol Clube, em 1949, tornando-se mais tarde auxiliar técnico e comentarista esportivo. Faleceu em São Paulo, em 2004. A trajetória do jogador é narrada por André Ribeiro (2000).

¹⁸⁰ Roberto Pisani Marinho nasceu no Rio de Janeiro, em 1904. Jornalista de formação, herdou do pai, Irineu Marinho, também jornalista, os jornais *A Noite* e *O Globo*, onde começara a trabalhar aos 20 anos de idade. Construiu um conglomerado reunindo periódicos, emissoras de rádio e de TV. Faleceu em 2003, no Rio de Janeiro.

¹⁸¹ Para o pesquisador, esse formato remetia aos textos dos primeiros periódicos do Rio de Janeiro que, ao noticiar eventos esportivos, “exaltavam valores como civilidade e cavalheirismo” e defendiam “as fronteiras físicas e simbólicas que separavam a vida esportiva das elites”. Sobre a questão, ver também os trabalhos de Mauricio Stycer (2009) e de Celso Unzelte (2015).

A criatividade e o engenho de Mario Filho não podem ser dissociados da ampla experiência no mundo editorial em que trabalhou como repórter na equipe de seu pai nos jornais *A Manhã* e *A Crítica*, e, pouco tempo depois, como editor do *Jornal dos Sports*, que comprara do próprio Roberto Marinho, em 1936. De todo modo, é apenas a partir da criação do semanário esportivo, em 1938, que as inovações realizadas por Mario Filho passam a ser consideradas definitivas. E é em *O Globo Sportivo* que a dramaticidade e a narratividade, o investimento em chamadas sintéticas ou sensacionalistas, o uso de slogans e apelidos se tornariam marcas de seu estilo.

A Copa do Mundo de futebol realizada na França, em 1938, e o destaque de Leônidas da Silva foram centrais nesse processo, sendo possível inferir que tais inovações se consolidaram em meio às possibilidades abertas pelo torneio realizado em junho daquele ano. Muito embora Mario Filho não tenha viajado até a França, como Thomaz Mazzoni da *Gazeta Esportiva* (cf. COSTA, L., 2010, p. 3), o circuito formado no Rio de Janeiro por *O Globo* e *O Cruzeiro* para cobrir o torneio fora suficiente para que o intercâmbio com as agências internacionais de notícia impactasse todo o universo midiático nacional. Desse modo, o desempenho da seleção brasileira rendeu não apenas uma miríade de novos temas e abordagens como também a ampliação da demanda por notícias esportivas, tornando-se um momento proveitoso para o surgimento de novos periódicos¹⁸². Além d'*O Globo Sportivo*, a revista *Sport Ilustrado* ressurgiu claramente reorientada nesse contexto, depois de uma curta aparição entre 1920–1921. Se em fins de abril, quando fora oficialmente relançada, a revista *Sport Ilustrado* declarava ser um semanário poliesportivo que investia na cobertura equitativa de vários esportes, ao final de junho de 1938 ela “vai se render à popularidade do futebol e de Leônidas da Silva, o ‘Diamante Negro’, principal jogador do Brasil na Copa do Mundo da França” (UNZELTE, 2015, p. 80). Segundo Unzelte, uma homenagem ao craque com a capa da edição de número 12 revela a mudança de tendência. A partir dela, outras capas e reportagens com ídolos do futebol se tornariam cada vez mais frequentes.

¹⁸² Nessa Copa, o Brasil chegou às semifinais, mas perdeu para a Itália por 3x1, numa partida sem Leônidas.

Figura 86 – Capa Sport Ilustrado. “Um grande e exemplar jogador de foot-ball, eis a inscrição com que o nome de Leônidas da Silva deve figurar no Pantheon do Desporto Nacional”.



Fonte: Sport Ilustrado, setembro 1938 (reprodução/redução hemeroteca digital Biblioteca Nacional)

A capa da revista é significativa, sobretudo quando comparada aos retratos de Fausto no *Jornal dos Sports*, visto que ela acentua ainda mais o referido aspecto de descontextualização do personagem. Leônidas aparece em um retrato sem qualquer referência espacial ou temporal que não seu próprio corpo e seu uniforme com o emblema do Clube de Regatas do Flamengo. Embora figure isolado, é apresentado em pose comum aos retratos de equipe e, mesmo que não tenha sido possível confirmar se o retrato foi individualmente realizado, se foi extraído de um retrato de equipe ou se recebeu algum tipo de intervenção, o efeito criado pela fotografia é evidente, sobretudo quando se considera o sorriso de Leônidas. Assim, mais do que informações sobre o Flamengo e sobre seu jogador de maior destaque, a capa oferecia a seus leitores a própria imagem de Leônidas. Não à toa, Unzelte afirma que *Sport Ilustrado*

criou uma fórmula que se tornaria clássica no imaginário dos amantes do futebol da época pré-televisão, na qual essa era a única maneira de se ver os ídolos em cores sem ir aos estádios: primeira, segunda, terceira e quarta capas, mais as quatro páginas centrais colorizadas, com fotos de jogadores, times posados e lances de jogos ou atletas em movimento. (p. 82).

Sua afirmação reitera a sensação de que o final da década de 1920 e o início da década de 1930 marcam o desenvolvimento de uma nova linguagem visual do futebol, cujo interesse pode ser acompanhado não apenas pelo lançamento de novas revistas ilustradas especializadas¹⁸³, mas pela oferta de outros gêneros de produtos. O surgimento e a circulação de figurinhas com imagens de jogadores confirmam esse quadro:

Figura 87 – Figurinha Sportman, 1927



Fonte: Reprodução/redução acervo particular

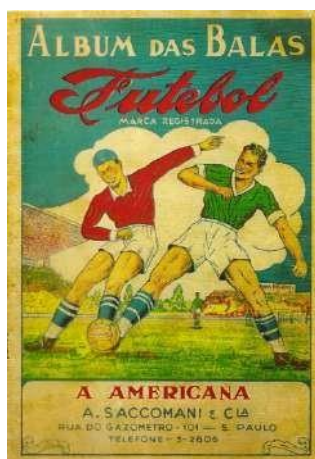
As figurinhas das *Balas Sportman*, criadas pela editora da indústria de balas e chocolate *A Americana*, teriam começado a circular na cidade de São Paulo em 1921, em número pouco maior que uma centena (CAMARGO, s/d)¹⁸⁴. Anos depois, precisamente em 1938, a empresa lançaria as figurinhas das *Balas futebol* (PERES, 2016)¹⁸⁵ juntamente com a oferta de álbuns para organizá-las, algo até então inédito:

¹⁸³ Entre os anos 1920 e 1930, afora *Sport Ilustrado*, as publicações *Epoca Sportiva* (1920), do Rio de Janeiro, e *São Paulo Ilustrado* (1920) completam o quadro das revistas semanais. Já o final dos anos 1920 e início dos anos 1930 parece ser marcado pelo surgimento de suplementos esportivos semanais como *A Gazeta Esportiva* (1928), em São Paulo, e *O Globo Sportivo* (1938), no Rio de Janeiro.

¹⁸⁴ Antes delas, as balas *Sport*, em 1919, “produzidas pela Grecchi & Cia., fábrica paulistana de doces, ostentavam em sua coleção Amílcar Barbuy, jogador do Corinthians e da seleção brasileira que conquistou o Sul-Americano do mesmo ano” (MUSEU DO FUTEBOL, 2013).

¹⁸⁵ Conversa com o colecionador das *Balas futebol*, Moacir Peres, nov. de 2016.

Figura 88 – Capa álbum Balas Futebol, 1938



Fonte: Reprodução/redução acervo particular

Com elas, a aproximação entre futebol e colecionismo esboçada por personagens como Marcos Carneiro de Mendonça seria estendida a outros grupos sociais também interessados, ainda que de maneira menos narcísica, na “experiência sensível da manipulação das personalidades esportivas” (TOLEDO, 2014, p. 3)¹⁸⁶. Quanto a essa experiência, é interessante notar que se esse rico universo de “imagens colecionáveis” de figurinhas, álbuns e revistas como *Sport Ilustrado*, iniciado na segunda metade da década de 1920 no Rio de Janeiro e em São Paulo, já vinha sendo delineado havia cinco décadas, desde os primeiros anos do futebol na Inglaterra. É o que indica a ilustração do primeiro jogo internacional de futebol entre Escócia e Inglaterra publicada na revista *The Graphic* em 1872:

¹⁸⁶ Sobre o tema, ver ainda Goulart (1989).

Figura 89 – William Ralston, ‘Sketches at the International Football Match, Glasgow’



Fonte: The Graphic, December 14, 1872 (apud LEESE, 2015)

Analisada por Alex Leese (2015) sob o ponto de vista da construção visual das rivalidades entre Inglaterra e Escócia, a ilustração também sugere que a desvinculação dos jogadores da cena esportiva geral para apresentá-los em destaque, em “instantâneos” de ações individuais ou sob o formato do *mini-retrato*, vinha sendo experimentada mesmo antes dos primeiros ensaios realizados por fotógrafos, o que sugere que a história visual do futebol é um pouco mais longa do que fazem crer suas imagens fotográficas e que cenas individuais e seus protagonistas deveriam ser valorizados.

Quanto a *O Globo Sportivo*, ainda que suas páginas tenham sido objeto de coleção, suas fotografias não integraram o circuito das imagens “coleccionáveis” por não apresentarem o mesmo impacto visual das fotografias colorizadas¹⁸⁷. No entanto, ele oferecia outras vantagens aos amantes do esporte. Em primeiro lugar, eram mais acessíveis economicamente: *O Globo* entrou em cena poucos meses depois de *Sport Ilustrado* custando 400 réis, três vezes menos que a *Sport*. Além disso, contava com uma diagramação já reconhecida pelos leitores de *O Globo*, que podiam, então, transitar entre as notícias do diário e do semanário sem maiores dificuldades¹⁸⁸:

¹⁸⁷ Embora inicialmente apenas a capa e uma das páginas centrais fosse apresentada em quatro cores.

¹⁸⁸ Processo já experimentado em São Paulo por *A Gazeta* ao lançar o suplemento *A Gazeta Esportiva*, em 1928. Inicialmente de periodicidade semanal, *A Gazeta Esportiva* passou a ser publicada duas vezes por

Figuras 90 e 91 – O Globo, 20-06-1938, capa e pág.8 (reprodução/redução acervo O Globo).



Fonte: acervo O Globo

semana em razão dos assuntos em torno do futebol de várzea, cujos participantes contribuíam ativamente com informações, fotografias e até mesmo textos para suas páginas (cf. SILVA, D., 2013).

Figuras 92 e 93 – O Globo Sportivo 24-09-1938, capa e p. 6 (Reprodução/redução acervo hemeroteca digital BN)



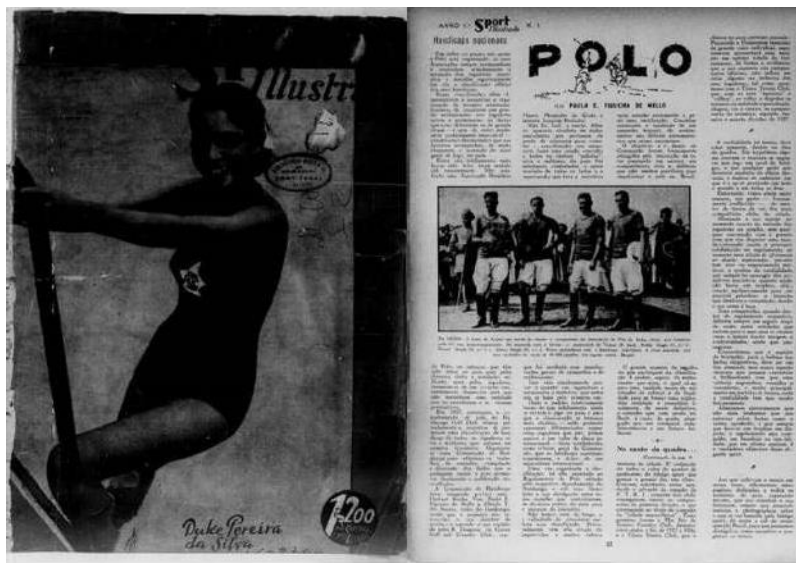
Fonte: Acervo Hemeroteca digital BN

A linha de continuidade entre diário e semanário pode ser entrevista pela manutenção do logotipo *O Globo*, bem como pelo mesmo tipo de distribuição das informações visuais textos, *leads* e fotografias nas duas publicações (figuras 90–93). Evidentemente, o semanário era menos denso e mais leve de um ponto de vista gráfico já que o número de informações textuais oferecido era menor do que aquele do diário, o que revela uma clara aproximação com as características de produtos como as revistas ilustradas e de variedades¹⁸⁹.

Quanto às revistas ilustradas que se especializavam nos esportes àquela altura, vale mencionar que suas características representavam uma outra especificidade. A título de comparação, vejamos o primeiro número do relançamento da revista *Sport Ilustrado*:

¹⁸⁹ Caberia, ainda, perguntar sobre os contratos de publicidade, se eram partilhados, pois, numa primeira análise, *O Globo Sportivo* veiculava menos anúncios que *O Globo*.

Figura 94 – Sport Ilustrado, capa e pág. 22, 1938 (reprodução acervo hemeroteca BN)



Fonte: Acervo Hemeroteca digital BN

Ela não parece diferir do semanário de Roberto Marinho apenas em relação às dimensões e às cores¹⁹⁰. Mesmo após a reformulação realizada naquele ano, a revista manteve o investimento em textos, o que sugere, em primeiro lugar, a existência de um público leitor e especializado. Ao mesmo tempo, sendo a revista *Sport Ilustrado* mais cara que o semanário *O Globo Sportivo*, seu consumo não nos reporta apenas a um público interessado em informações mais detalhadas sobre seus esportes favoritos. Tratava-se também de um público com maior poder de compra para adquirir produtos com essas características. Ora, parece plausível supor que o público de *Sport Ilustrado* fosse similar àquele das primeiras revistas especializadas ou de variedades do início do século, incorporando, com o tempo, novos setores da classe média. O tema é interessante e não deixa de suscitar questões sobre o impacto desse público especializado na cultura do futebol daquela época, às quais retornaremos.

Por ora, vale indicar que as páginas em destaque revelam que as modificações no mercado editorial do final dos anos 1930¹⁹¹ foram amplas e dependentes das negociações realizadas entre periódicos e seu multifacetado público consumidor. Mas elas não

¹⁹⁰ A revista possuía dimensões de revista 32 x 23 cm. O acervo da hemeroteca da BN não oferece a digitalização em cores.

¹⁹¹ Amplamente explorado por Marialva Barbosa (2007), ainda que sem enfoque sobre a dimensão física e visual dos periódicos.

terminam no estabelecimento de uma linha de continuidade entre diário e semanário de *O Globo* ou na especialização de *Sport Ilustrado* e merecem ser examinadas em detalhe.

3.6 “O segredo de Leônidas”: da indisciplina no campo à disciplina na esfera social

Ainda em seu primeiro número, após reportar variedades esportivas e dedicar algumas páginas à partida de inauguração do Estádio da Gávea, entre Flamengo e Vasco, *O Globo Sportivo* apresentou a matéria intitulada “O segredo de Leônidas”. Ocupando uma página inteira, era composta de um pequeno texto de abertura, três reproduções fotográficas, três legendas e duas tabelas: um “antes e depois” de salários e prêmios auferidos pelo jogador em duas fases distintas, na “phase da indisciplina” e na “phase da disciplina”. Sem mencionar a autoria do texto e das fotografias, a matéria se organiza sob o tema da disciplina na carreira de Leônidas:

Figura 95 – O Globo Sportivo, 10-09-1938, p. 11. (Reprodução acervo hemeroteca digital BN)



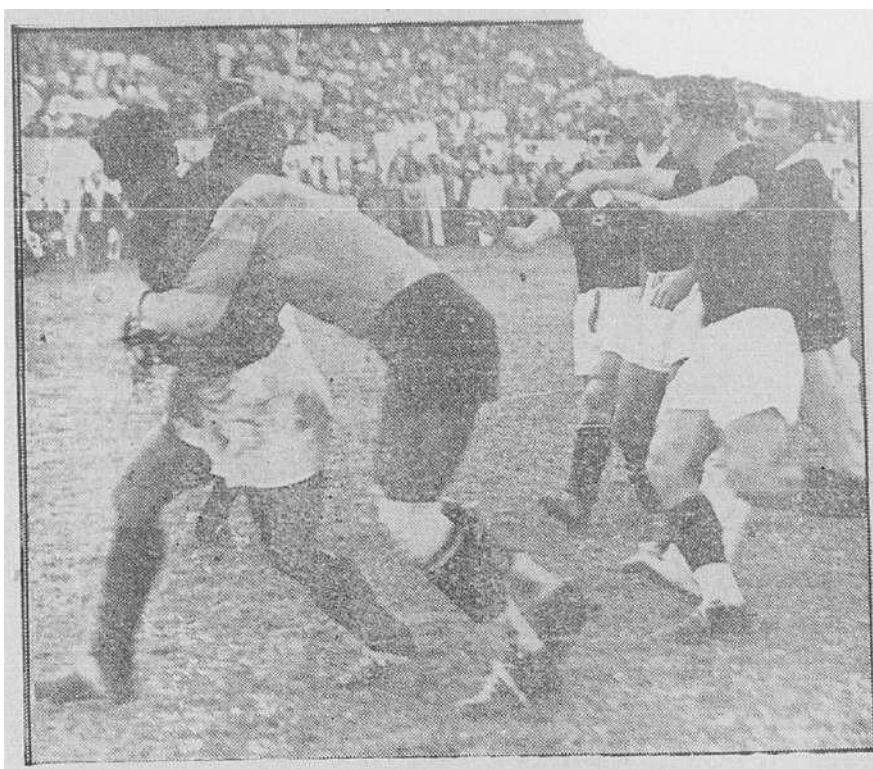
Fonte: Acervo Hemeroteca digital BN

Como se tratava de uma das primeiras reportagens da primeira edição do novo periódico, vale destacar as marcas da definitiva entrada da fotografia nos diários e semanários esportivos. A inclusão de instantâneos nos jornais indica não apenas o desenvolvimento do aparato técnico para a captação e a reprodução das imagens, mas também um maior controle dos fotógrafos sobre o quê, quando e como registrar instantes de uma partida. Assim, com características extremamente sintéticas, as fotografias ocupam quase 2/3 do total destinado à matéria e dialogam entre si apenas por se referir a Leônidas da Silva, sobre quem os periódicos aludiam a todo o momento naquele ano de 1938 e a quem, evidentemente, os fotógrafos deveriam dedicar maior atenção.

As reproduções do lado esquerdo da página são unificadas por um segundo elemento: dois instantâneos de duas partidas de futebol, como indicam as camisas utilizadas por Leônidas em cada uma delas. O conjunto difere completamente da reprodução à direita, na qual os uniformes dão lugar a trajes “sociais” e a singularidade dos movimentos dá lugar ao padrão estático e padronizado das fotografias de certos eventos sociais. Trata-se de uma imagem da cerimônia de matrimônio do jogador.

Ora, um contraste visual e temático marca a relação entre os conjuntos de fotografias que dão início à primeira edição d'*O Globo Sportivo*, contraste que representava uma novidade na imprensa esportiva da época. Para compreender a inovação, é preciso começar observando que as imagens foram mobilizadas não para se referir aos eventos em que foram produzidas, mas para ilustrar um outro contexto ou, no caso, uma temática: o segredo de Leônidas. É, pois, a partir dela que se deve passar aos detalhes de cada fotografia, bem como aos textos a elas associados:

Figura 96 – O Globo Sportivo, 10-09-1938, p.11. (Detalhe)



Fonte: O Globo Sportivo

Na primeira e maior delas, visualiza-se o jogador Leônidas da Silva, destaque do Flamengo e artilheiro da Copa do Mundo na França, em registro pouco habitual nas reportagens esportivas de então. Conhecidas como *sururus*, contendas como a registrada eram cada vez menos reportadas pelos periódicos. Mais associadas ao universo amador do futebol, elas eram reprovadas em meio ao recente e já rentável circuito profissional de boleiros. Nesse circuito não havia espaço para situações classificadas como conflituosas

ou violentas, sendo o *fair play* convencionado pelas federações esportivas o regime que deveria prevalecer em campo. A presença desse gênero de imagem na primeira edição do novo periódico suscita, portanto, certo estranhamento, uma vez que chama a atenção para algo que se desejava banir do território profissional.

Quanto à contenda mencionada, ela é menos compreendida pelo abraço que tenta impedir o movimento de Leônidas do que pelo olhar fixo do adversário que se move em sua direção. Um terceiro jogador se pronuncia esticando os dois braços para restringir a investida do segundo sobre Leônidas. Outros dois jogadores se projetam na mesma direção e a maneira como gesticulam acrescenta tensão à cena: não se sabe se procuram dissuadir o parceiro ou agredir Leônidas. Um último jogador é notado apenas pela ponta da touca atrás do protagonista da cena.

Primeiramente, é preciso considerar o papel do fotógrafo, notando que a escolha do local em que se colocou lhe permitiu captar o movimento dos sete jogadores¹⁹², o elemento que, afinal, organiza a cena. Excepcionalmente, a cena não está centrada na bola — elemento icônico a partir do qual era configurada a maior parte das imagens futebolísticas daquele período¹⁹³ — mas na briga. E contrasta com o bloco compacto e imóvel criado pela aglomeração de espectadores que compõem o pano de fundo da imagem. A disposição das pessoas ao redor do campo constrói uma espécie de linha do horizonte e assinala um dos limites do espetáculo. O outro é dado pelo enquadramento e pelo foco escolhido pelo fotógrafo¹⁹⁴, que nos posiciona para a visualização da cena. Como é possível notar, inúmeros aspectos do que viria a caracterizar o fotojornalismo¹⁹⁵

¹⁹² Salvo engano, as objetivas com zoom que permitiriam grandes aproximações com os temas das fotografias seriam incorporadas apenas anos depois.

¹⁹³ Uma análise das imagens d'*O Globo Sportivo* indica maior equilíbrio entre: a) fotografias de apresentação de jogadores individualmente considerados; b) “retratos” de times — em que prevalece a tradicional fotografia de perfilamento de jogadores em campo, em planos mais abertos, para enumerar e identificar os jogadores dentro do conjunto; c) instantâneos fotográficos de lances pitorescos de partidas; d) instantâneos fotográficos de momentos de gol, apresentados em planos mais fechados que singularizam as cenas. Nessas duas últimas categorias, a bola prevalece como elemento organizador da imagem.

¹⁹⁴ Não se pode precisar a autoria da imagem, pois ainda era incomum que os periódicos e agências de fotografia o fizessem. Também não se pode precisar que câmeras e lentes foram utilizadas. Sabe-se que as mais utilizadas pelos repórteres fotográficos no período eram a Leica e a Rolleiflex, com lentes de pouca luminosidade, sendo a Leica a preferida, por ser “bem mais rápida, silenciosa e discreta do que a *Rolleiflex*” (COELHO, 2006, s/p).

¹⁹⁵ Aqui compreendido como uma linguagem forjada a partir da gradativa incorporação das possibilidades trazidas pela fotografia ao universo midiático de revistas ilustradas, diários e semanários de notícias. Tomam-se como marcos do surgimento e da definição dessa linguagem a revista francesa *Vu*, de 1928, e a norte-americana *Life*, de 1936. Nelas, a “mais-valia da indicialidade” estava a serviço da narrativa, as fotografias passavam a contar a história.

e a dimensão espetacular do futebol começam a emergir à época, ao que retornaremos. Por ora, outros elementos da matéria ainda necessitam ser mobilizados para a compreensão do “segredo de Leônidas”. A legenda que acompanha a reprodução fotográfica apresenta as seguintes considerações:

O INSTANTANEO reproduz o último incidente em campo do famoso comandante do Flamengo. Houvera a troca de bofetadas e ponta-pés. Os camisas negras cercam Poroto e Leonidas esperneia nos braços dos companheiros. Sem que o pareça, a reminiscência é necessária, pois desvenda o segredo do ‘Diamante Negro’ – *crack* que se disciplinou¹⁹⁶.

A palavra “instantâneo”, grafada em caixa alta, dá início ao texto sublinhando o caráter de testemunho da imagem. Mas ao não indicar quando se deu o “último incidente em campo”, a palavra fica deslocada e o texto se limita a sugerir que o instantâneo é o registro de um passado superado. Torna-se, então, imperioso questionar: a que momento do passado a imagem se referia?

Sabe-se que a contenda se deu entre jogadores do Flamengo, clube de Leônidas, e do Vasco da Gama, clube de Poroto. Mas teria ela ocorrido no dia 04 de setembro, durante a partida de inauguração do estádio da Gávea? Se assim o fosse, o recurso à reminiscência utilizado pelo articulista para afirmar que o craque se disciplinara já seria bastante precipitado, dado que a matéria é do dia 10 de setembro, apenas seis dias após a inauguração do estádio. Aliás, provavelmente também o seria se estivesse se referindo às partidas ocorridas entre os clubes meses antes, em julho, fevereiro ou janeiro¹⁹⁷.

Na sequência das imagens, outro instantâneo: uma contenda *com* bola da qual Leônidas participa:

¹⁹⁶ *O Globo Sportivo*, 10-09-1938, p.12.

¹⁹⁷ Enciclopédia do Flamengo. Disponível em: [http://flapedia.com.br/Jogos do Flamengo em 1938](http://flapedia.com.br/Jogos_do_Flamengo_em_1938)
Acesso em 08-01-2017.

Figura 97 – O Globo Sportivo, 10-09-1938, p.11. (ampliação)



Fonte: O Globo Sportivo, 10-09-1938, p.11

Mais recorrente entre as fotografias reproduzidas nos periódicos esportivos, a bola está presente e oferece a pista para compreender de que tipo de lance se trata: uma disputa entre um goleiro, um defensor e Leônidas, o atacante, em jogo disputado entre a seleção brasileira e a Polônia, em junho daquele mesmo ano. Realizada por um fotógrafo da agência *United Press*, a imagem foi publicada em diversos veículos dentro e fora do país, com legendas tão diversas quanto os periódicos que a compraram. Em *O Globo Sportivo* o texto se relaciona ao tema da disciplina: “O certamen de Paris não descobriu um novo *crack*. Apenas assinalou um facto importante: a disciplina de Leonidas e a inexistência de um defeito que apontavam como uma jaça no ‘Diamante Negro’”¹⁹⁸.

Em suma, as duas imagens oferecem cenas de contendas, de conflitos. A primeira, sem bola, é recriminada e afastada como um evento restrito ao passado. A segunda, com bola, valoriza a transformação ocorrida no presente recente, algo primeiramente confirmado na França. A situação é mais uma daquelas em que os periódicos oferecem imagens e legendas subordinadas a um discurso textual geral que orienta o leitor sobre

¹⁹⁸ Idem.

como as imagens e suas legendas devem ser compreendidas. Nesse caso, ele tem início no texto de abertura, no alto e à esquerda, quando descreve a carreira de Leônidas como uma “montanha russa” refletida nos ganhos que auferiu ou deixou de auferir entre 1932 e 1938. E se completa no último bloco de fotografia e legenda.

Ao reportar o matrimônio de Leônidas, o articulista assegura que o evento: “marcou, sem dúvida, uma mudança radical na vida do craque. Foi uma afirmação de que se acenara adeus à indisciplina. E por isso Leonidas foi escolhido como capitão do Flamengo”¹⁹⁹. Sem qualquer informação sobre a data e as circunstâncias do matrimônio, a reportagem se encerra com a tabela de ganhos — da fase da “disciplina” que teria se iniciado apenas em 1938 — e com uma última fotografia. Também em plano fechado e limitada por elementos suficientes para afirmar o matrimônio num altar, ela figura como um atestado de que o craque se disciplinara. O articulista se esforçava, portanto, em relacionar um elemento extracampo — um casamento cuja data não é nem mesmo indicada²⁰⁰ — à desejada disciplina para Leônidas. Em verdade, o tema da disciplina se relacionava mais à circulação do jogador por variados clubes do que às brigas em campo. Sabe-se que, naquele momento, era ainda recente a transição do jogador do clube Botafogo para o Flamengo. O momento havia sido difícil, cercado de críticas e de desconfianças tanto em relação à transação entre os clubes quanto à atuação do jogador nessa negociação.

De todo modo, quanto à dinâmica dos periódicos, é possível afirmar que, se o *Jornal dos Sports* havia inovado ao destacar, metonimicamente, as atuações e as trajetórias esportivas de jogadores de destaque como Fausto dos Santos, *O Globo Sportivo* acrescentaria um elemento novo ao circuito de notícias esportivas: a menção à vida privada dos futebolistas. E o fazia de uma maneira curiosa, já que a fotografia do casamento de Leônidas fora mobilizada para atestar suas condições para se tornar capitão do Flamengo. A operação realizada por *O Globo Sportivo* era verdadeiramente complexa, pois não se tratava apenas de estabelecer relações entre a vida privada e a vida profissional de Leônidas, mas de afirmar que a primeira figurava como “solução” para a segunda.

¹⁹⁹ *O Globo Sportivo*, 10-09-1938, p. 11.

²⁰⁰ Nem mesmo o único biógrafo do jogador sinaliza a data de seu casamento, limitando-se a apontar que se tratava “Lourdes, uma morena bonita, filha de um juiz de direito do Rio de Janeiro” (RIBEIRO, 1998, p.77).

Com esse tipo de inovação, que reunia aspectos profissionais e pessoais da trajetória de Leônidas, *O Globo Sportivo* reunia as condições para sua ampla difusão e permanência no mercado até o momento em que finaliza suas atividades, no ano de 1952. A reconhecida influência pública do periódico é atribuída ao jornalista Mario Filho que, como vimos, figurou como um expoente do momento em que os contornos do universo esportivo começaram a se definir com mais clareza — tendo, inclusive, responsabilidade por boa parte deles. Em relação aos jogadores de pele negra e, talvez, especificamente em relação a Leônidas, seu interesse se tornava evidente mesmo antes da publicação de *O negro no futebol brasileiro*²⁰¹. Ainda que não se possa confirmar sua participação direta como autor ou editor da matéria “O segredo de Leônidas”, ela é evidentemente representativa desse interesse ao tentar estabilizar, de maneira positiva, a imagem do jogador²⁰². E o modelo profissional de futebol baseado na “disciplina” dos jogadores administrada por dirigentes de clubes e agentes da imprensa, tal como revelado pelas pesquisas de José Paulo Florenzano (1998; 2009), parecia atender bem a esses propósitos estabilizadores.

É considerando essas questões que se pode afirmar que as fotografias de Leônidas figuraram na matéria de *O Globo Sportivo* não apenas como atestados para a suposta disciplina alcançada, mas como vetores do controle exercido sobre o jogador — e sua imagem — àquela altura. Como veremos, o controle não se restringia ao universo esportivo.

²⁰¹ De maneira semelhante, aliás, ao que fazia Thomaz Mazzoni em relação ao futebol popular de São Paulo, à sua parcela branca e varzeana, não se pode esquecer, a partir de seu trabalho em *A Gazeta Esportiva* (cf. SILVA, D., 2017).

²⁰² Analisamos aqui a mesma reportagem antes analisada por Denaldo Alchorne de Souza (2008). Para o autor, Mario Filho e Leônidas não possuíam as melhores relações (cf. SILVA, D., 2010).

CAPÍTULO 4 – Leônidas da Silva: a construção do craque como celebridade

4.1 Da imprensa esportiva ao universo da revista de variedades: a publicidade entra em cena

Se Leônidas da Silva surgia no semanário *O Globo Sportivo* sob marcas visuais e discursivas associadas à disciplina esportiva em uma clara tentativa de controle sobre sua imagem, cabe agora analisar como ela apareceu em outros gêneros de publicação, como na revista de variedades *O Cruzeiro*, que dedicou inúmeras reportagens ao jogador. As origens e as implicações desse tratamento figuram como o foco deste capítulo.

Lançada em dezembro de 1928, a revista *O Cruzeiro* foi um dos primeiros empreendimentos de Assis Chateaubriand²⁰³ que contou com a parceria do jornalista português Carlos Malheiros Dias, idealizador do projeto. Chateaubriand tomou a proposta da revista como o primeiro passo para *modernizar* os meios de comunicação nacionais a partir do uso das mais recentes tecnologias disponíveis no mercado. A partir de um empréstimo junto ao Banco da Província, intermediado pelo então ministro da Fazenda, Getúlio Vargas, Chateaubriand reuniu o investimento necessário para adotar a impressão em rotogravura²⁰⁴, imprescindível para o formato da revista que desejava lançar. Apenas parcialmente conhecido e utilizado no Brasil, o sistema vinha sendo empregado em várias partes do mundo tanto por proporcionar publicações mais nítidas e em cores, quanto por aumentar significativamente as tiragens dos produtos ilustrados²⁰⁵.

O empreendimento de Chateaubriand era, pois, ambicioso e baseado na vinculação de seus negócios à rede internacionalmente formada em torno da comunicação em larga escala. Inspirava-se em *Vu*, a revista francesa lançada como o primeiro periódico inteiramente baseado em fotografias para reportar os eventos mais importantes da atualidade. A proposta de Lucien Vogel (1886–1954), seu editor, baseava-se na contratação de fotógrafos especialmente enviados para registrar acontecimentos *in loco*,

²⁰³ Nascido em Pernambuco, em 1892, Assis Chateaubriand se mudou para o Rio de Janeiro em 1915. Nesse período colaborou para diferentes periódicos e se tornou proprietário de “O Jornal” que seria o primeiro de uma longa série de investimentos no mercado editorial. Faleceu em 1968, pouco depois de formar o maior conglomerado de imprensa do país: *Os Diários Associados*.

²⁰⁴ Sistema de impressão baseado no uso de vários cilindros de aço com perfurações para colorir o papel com tintas de rápida secagem. É também conhecido como processo em baixo relevo já que a imagem na matriz é um baixo relevo em relação à superfície do cilindro.

²⁰⁵ Os primeiros números da revista foram impressos na Argentina que já havia adotado esse modelo de impressão (Cf. MORGADO, 2012).

em contato direto com os personagens e seus cenários, de modo que as sequências fotográficas obtidas eram o próprio enredo da narrativa jornalística. Com isso, Vogel colocava em xeque duas práticas do periodismo francês: a compra de imagens de estoque de agências como a *Keystone Pictures*, associada ao jornal *The New York Times* e, ao mesmo tempo, a subordinação das imagens aos enredos textuais, tal como acontecia em *L'Illustration* e em outros periódicos ao redor do mundo — como vimos, aliás, em *Careta*, *Fon-Fon!* e mesmo em *Jornal dos Sports* ou *O Globo Sportivo*.

Para melhor compreender em que consistia a proposta, parece importante mencionar que o editor de *Vu* se valeu dos contatos familiares com Condé Montrose Nast (1873–1942), criador de *Vogue* e de um universo de revistas ilustradas que circulavam desde o fim do século XIX nos Estados Unidos²⁰⁶, para estabelecer o formato de sua publicação. *Vu* dialogava com o modelo midiático norte-americano em vários aspectos, mas buscava certa independência ao deixar de importar imagens para investir em instantâneos sobre e a partir da vida local. Para muitos pesquisadores, ao tomar as fotografias do cotidiano como o chamariz da publicação, Vogel criava as condições para o surgimento do fotojornalismo²⁰⁷.

Assim, apenas nove meses após seu lançamento na França, *Vu* mobilizava editores, jornalistas e fotógrafos d'*O Cruzeiro* a promoverem fotografias sobre atualidades da vida cotidiana local. Inúmeras foram as consequências dessa proposta e merece destaque o longo investimento em torno da linguagem do instantâneo fotográfico. Para estabelecê-la como um dos pilares da revista, tornava-se necessário habituar fotógrafos e consumidores de imagens a experimentar suas possibilidades narrativas. Por essa razão, a revista lançou concursos desde seus primeiros números para introduzir a linguagem ao repertório dos leitores.

Assim, em junho de 1929, durante o segundo “Concurso Photographico”, surgia uma nova modalidade: os “instantâneos de sport, photographando movimento” e aos vencedores dessa edição, prometia-se a publicação das imagens que, “sob o ponto de vista jornalístico”, merecessem integrar as páginas da revista. Ou seja, além de apresentarem um bom instantâneo, os concorrentes precisavam dialogar com o estilo jornalístico. Não parece ter sido simples alcançar tais objetivos, haja vista o que se passava no concurso mesmo após três anos da primeira edição:

²⁰⁶ Nascidas, por sua vez, por inspiração das primeiras revistas ilustradas nascidas na França e na Inglaterra, como vimos no segundo capítulo.

²⁰⁷ Que afinal ganharia formas mais definitivas a partir da americana *Life*, criada em 1936.

Concurso de instantâneos de movimentos. Como nossos leitores poderão apreciar, de número para número se aperfeiçoa e se vai cada vez mais adaptando aos objetivos visados o certame fotográfico lançado por *O Cruzeiro*. Os concorrentes, na sua maioria, se adestram e porfiam em obter instantâneos que surpreendam flagrantes aspectos do movimento. À fotografia inanimada, convencional, substitui-se a fotografia documentária da própria vida. O êxito dessa competição fotográfica sem precedentes no Brasil pode ser aquilatado pela concorrência em ascensão. Agradecendo aos amadores de fotografia o empenho que nos estão demonstrando de imprimir ao nosso concurso um intenso interesse jornalístico, revalidamos a nossa resolução de eliminar da competição as provas que não se ajustem rigorosamente às condições do regulamento [...]. F. Gonçalves Pereira. Já esclarecemos este ponto: um trem, um avião, um barco surpreendidos em marcha pela objetiva são instantâneos de movimento. Asdrubal Monteiro: das suas 18 provas, todas, aliás, interessantes, 15 não poderão ser submetidas a concurso, por terem o caráter inconfundível de retratos [...]. Lucas: sua remessa constitui uma coleção graciosa de retratos de crianças, mas não corresponde ao objetivo do concurso [...]. Total de fotografias eliminadas do concurso por constituírem assuntos de paisagem e retratos sem movimento: 105²⁰⁸.

Ou seja, das 309 submissões realizadas até a data de publicação do aviso, um terço das imagens foram desclassificadas por inadequação. Quando consideramos que os concursos foram reeditados pela revista até pelo menos o ano de 1938, torna-se evidente que a linguagem do instantâneo seguia um lento processo de assimilação cultural. Em verdade, para os pesquisadores da revista, é apenas com a entrada de Jean Manzon à equipe de *O Cruzeiro*, em 1943, que esse ciclo de assimilação se encerra²⁰⁹.

Paralelamente à introdução da linguagem do instantâneo, uma segunda consequência da linha editorial assumida pela revista se desenrolou naqueles anos finais da década de 1930. A busca por se aproximar dos eventos no momento “em que aconteciam”, colocava os fotógrafos em uma inevitável aproximação com os protagonistas das cenas, sendo suas fotografias o produto desse contato. Ao publicá-las, a revista afirmava que pessoas e eventos construídos enquanto signos de “atualidade” ali estavam para *ser vistos*, não importando se suas imagens derivavam, por exemplo, de uma situação íntima, oriunda da esfera privada (cf. COSTA, H., 2013). Como fragmentos da realidade, elas se tornavam de interesse geral para serem vistas e comentadas. Com isso, iam penetrando indistintamente nas esferas privada, social ou pública, transitando

²⁰⁸ In: *O Cruzeiro*, 03-10-1931, ed. 48, p. 8.

²⁰⁹ O fotógrafo Jean Manzon chegou ao Rio de Janeiro em 1940, após ter se destacado na *Paris Match*, outra importante revista de variedades, herdeira do semanário esportivo *Match*. É considerado o introdutor do fotojornalismo moderno no Brasil, sendo também o responsável pelas fotografias no [Departamento de Imprensa e Propaganda](#) (DIP) do governo de [Getúlio Vargas](#). O fotógrafo deixou o DIP e se transferiu para *O Cruzeiro* em 1943, onde trabalhou até o ano de 1951 (cf. COSTA, H., 2013).

conteúdos de uma a outra, por meio de variados agentes, em múltiplos momentos e direções.

Esse complexo circuito, cujos primeiros passos acompanhamos a partir da experiência de Marcos Carneiro de Mendonça, está no cerne das negociações em torno dos retratos da revista. Tratava-se de um padrão fotográfico que não estabelecia distinções para retratar uma estrela do cinema como a atriz Carmem Miranda, o cantor Orlando Silva ou uma autoridade política como Getúlio Vargas. Os recursos dispensados à realização dos retratos dessas e de tantas outras personalidades eram invariavelmente os mesmos: plano médio curto ou primeiro plano, iluminação lateral, rosto posicionado a 45 graus — em um claro diálogo com o que se experimentava na linguagem do cinema (cf. MORIN, 2007).

Ora, ao tratar os mais variados tipos de personalidades públicas de maneira semelhante²¹⁰, a revista sinalizava que entre elas havia uma equivalência. Mas ela não advinha da importância política, do talento ou do carisma dessas personalidades, mas das próprias imagens fotográficas. Pessoas que haviam se tornado famosas na política ou no universo dos entretenimentos com o auxílio do rádio e do cinema, deixavam-se fotografar para que seus retratos fossem vistos nas publicações, o que as valorizava e as tornava ainda mais famosas. Associadas, a “mais valia da indiciabilidade” e a mais valia da popularidade alimentavam um circuito imagético autorreferente em que “tudo parte da foto para voltar à foto” (MORIN, 2007 *apud* FABRIS, 2015, p. 11). Embora dialogasse com os circuitos a partir dos quais se originava a fama dessas pessoas, ele corria de forma paralela e independente.

Parece, pois, interessante acompanhar os efeitos dessa equivalência, ou seja, como os consumidores da revista se apropriavam e ressignificavam essas imagens no específico caso de Leônidas, que, afinal, se tornou tema da revista. Para tanto, é preciso antes compreender como o futebol foi sendo a ela integrado em face dos projetos de Chateaubriand, da linha editorial assumida por *O Cruzeiro* e dos efetivos desdobramentos de sua publicação.

Desde seus primeiros números, a revista já se referia ao esporte, inicialmente tratando-o apenas como mais uma das práticas que compunha um cenário urbano novo a ser reconhecido e apropriado. Graças a um gradativo interesse, o futebol se singularizou como um tema, movimentando matérias e, sobretudo, fotografias que faziam referências

²¹⁰ Tal como explorado na segunda parte do artigo de Ana Maria Mauad (2017).

aos clubes, aos campeonatos da cidade e até mesmo a alguns de seus jogadores e torcedores. É nesse segundo momento que as fotografias de jogadores como Leônidas da Silva passaram a circular em *O Cruzeiro* como parte das imagens de seu clube:

Figura 98 – “Fluminense, campeão de 1936” [...] “embaixo uma pegada de Batataes diante de Leônidas”.



Fonte: *O Cruzeiro*, 03-01-1937.

A página acima ilustra a atenção fotográfica e editorial dispensada a Leônidas naquele momento. Mesmo quando sua equipe era derrotada, o jogador aparecia na fotografia com as maiores dimensões, localizada na última “parada” do olhar padrão a percorrer a página a partir do alto e da esquerda. Quando se compara a fotografia de Leônidas ao retrato de parte da equipe do Flamengo, torna-se flagrante que a atenção a ele dada era resultado da forte demanda por visualizar o jogador, tema ao qual voltaremos.

Além disso, uma vez que Leônidas é destacado a partir de um instantâneo, não se pode deixar de mencionar o quanto o futebol auxiliou na desejada compreensão dessa linguagem. Àquela altura, o contexto geral de um torneio e de uma partida de futebol já eram narrativa e visualmente estáveis, a ponto de serem facilmente reconhecidos. O mesmo pode ser dito dos protagonistas do momento, dada a circulação de seus retratos. Ora, gerar um instantâneo a partir de personagens conhecidos e de uma determinada fração do real parecia ser tarefa menos complexa do que criá-lo em meio a contextos

ainda desconhecidos — basta lembrarmos das primeiras fotografias de Jules Beau sobre o futebol.

Afora facilitarem a compreensão do instantâneo, as informações visuais sobre o esporte permitiram que a figura de Leônidas fosse aos poucos se “descolando” daquele estável conjunto de imagens para se tornar um tema *individual*. Assim, se Fausto dos Santos foi um personagem de destaque nos campos de futebol, Leônidas figurava como a primeira personalidade futebolística a deles se separar. Não por acaso, *O Globo Sportivo* procurava enquadrar o jogador sob o tema da disciplina. Após o sucesso obtido na Copa do Mundo, parecia ainda mais necessário mantê-lo sob o modo de funcionamento do campo esportivo carioca, como forma de garantir que os lucros envolvendo o jogador continuassem sendo repartidos entre a imprensa esportiva, o Flamengo e a Liga de Football.

Apesar desses esforços, revistas como *O Cruzeiro* também se valeram da imagem de Leônidas contribuindo de maneira decisiva para que a figura do craque assumisse contornos mais definitivos. Mas isso não seria possível sem a participação de outro importante universo, também em franco desenvolvimento: a publicidade. Em verdade, a revista se aproveitaria do que o universo da publicidade já havia conquistado ao se aproximar do futebol e de ídolos como Leônidas.

O ano de 1937 havia sido particularmente promissor nessa aproximação quando, em parceria com o *Jornal dos Sports*, a Liga de Football do Rio de Janeiro e a Chevrolet, os cigarros Magnolia lançaram um concurso permanente de “palpites” futebolísticos. Sob o slogan “Fumar Magnolia é ganhar na certa”, o concurso se baseava na publicação diária de cupons pelo *Jornal dos Sports* a serem preenchidos com as apostas dos participantes nos resultados das partidas de cada rodada, além de escolher o melhor jogador e equipe do campeonato. Os cupons deveriam ser colados na frente das “carteiras” vazias dos cigarros e depositados nas urnas espalhadas pela cidade. Prêmios em dinheiro seriam distribuídos aos apostadores em algumas etapas do concurso e, ao final, o clube preferido pelos concorrentes ganharia um prêmio em dinheiro. Já o craque do campeonato, receberia um “automóvel chevrolet, typo 1937”²¹¹.

Aos poucos, o concurso ganhou força, em seus momentos finais até mesmo clubes e jogadores passaram a se mobilizar, como revela a notícia publicada em novembro de 1937:

²¹¹ In: *Jornal dos Sports*, 22-08-1937. Embora os livros de Mario Filho (1964) e de André Ribeiro (2000) mencionem a marca *Ford*, tratava-se de um *Chevrolet*.

O Estádio do Fluminense esteve lotado superlotado no domingo. Cerca de 30.600 pessoas enchiam suas dependências. De repente surgiu um enorme cartaz conduzido por jogadores do C. R. Flamengo. O público aplaude e atira à pista milhares de carteiras vazias de cigarros Magnolia. Leonidas recolhe-as cuidadosamente, metendo-as num grande saco. O fotógrafo ante essa cena surpreendente, plasma o instantâneo que ilustra essa notícia. Como pode ver o grande público, trata-se do sensacional Concurso de palpites Magnolia que, ao fim do campeonato dará um automóvel Chevrolet ao maior ‘crack’ do futebol carioca [...] o exemplo do atacante rubro-negro deve servir de lição aos demais concorrentes que, no final do concurso, não terão reservas suficientes se não entrarem em ação²¹².

Segundo o *Jornal dos Sports*, Leônidas atuava pessoalmente para a conquista do título de melhor jogador. Àquela altura, ele era apenas o segundo colocado na preferência dos concorrentes, com 43.173 votos. Hércules, do Fluminense, possuía pequena vantagem sobre ele, com 45.676 votos. Para Mario Rodrigues Filho e André Ribeiro, o concurso foi se tornando muito importante para Leônidas ao lhe oferecer “uma medida de sua popularidade”²¹³.

A nosso ver, o concurso representava o momento mais agudo da *construção* dessa popularidade. Primeiramente porque reunia os principais agentes por ela responsáveis, ou seja, os jogadores e seu clubes, o público consumidor de notícias e de cigarros, os agentes midiáticos — fotógrafos, repórteres, jornalistas, editores, produtores de propaganda — e a cidade como o cenário para as trocas entre eles. Em seguida porque recriava, de maneira metafórica e em escala reduzida, a dinâmica de produção do que aqui chamaremos opinião pública: um conjunto de negociações em torno da informação por agentes com diferentes tipos de acesso e de influência em relação à comunicação (cf. FARGE, 1992; KALIFA, *et al.*, 2011; ROSPOCHER, 2012).

Em outras palavras, já à época, o concurso iluminava o fato de que a popularidade de clubes e seus jogadores não dependia apenas da boa administração dessas instituições, do talento e de suas apresentações em campo. Ela também dependia de engajamento para se tornar retrato e notícia nos periódicos, além de tema nas conversas entre os cidadãos. Leônidas demonstrava estar atento a tais demandas quando, em sintonia com a proposta, agia ativamente em sua campanha para craque do campeonato. Ainda em novembro de

²¹² In: *Jornal dos Sports*, 09-11-37. Infelizmente, a fotografia mencionada se apresenta indiscernível digitalmente.

²¹³ Para Mario Filho (1964, pp. 210–211), o concurso também interessava Leônidas pelo valor financeiro do prêmio em questão. Por sua vez, para André Ribeiro (2000, pp. 76–77), tratava-se de uma espécie de “acerto de contas” do craque com as torcidas de outros clubes, que o acusavam de roubar um colar de uma mulher em 1932.

1937, o jogador se deslocara a um centro de detenção para distribuir caixas de cigarros, além de realizar uma breve apresentação futebolística:

Figura 99 – Reportagem de Jornal dos Sports sobre visita de Leônidas à Casa de detenção



Fonte: Jornal dos Sports, 21-11-1937

Com essa ação, além dos cigarros e das informações sobre o concurso, Leônidas oferecia sua própria presença para incluir os detentos no debate público em torno do futebol. Reforçava, desse modo, as bases para a circulação de seu nome e de sua imagem mesmo entre aqueles com menor acesso às notícias dos periódicos e aos cigarros. Leônidas realizou atividades desse gênero até o final do concurso, revelando reconhecer a estreita relação entre publicidade e popularidade, como já havia notado Mario Filho:

O Café Rio Branco ficava a vinte passos da Avenida, na esquina da São José com a Rua Chile, Leônidas estava sempre lá, numa mesa junto da porta da rua, em exposição permanente [...], os garotos apontando para ele, ‘olha aí o Leônidas’, todo mundo se voltando, torcendo o pescoço. Por onde ele passava, juntava gente [...], as moças não davam gritinhos de sustos, não apressavam o passo, fugindo, para rir dez passos adiante. Paravam, viam o Leônidas, depois continuavam [...] pareciam que tinham visto um galã de cinema. Visto só não, conhecido. Ver Leônidas era conhecê-lo. Vê-lo na luz, prosaicamente, feito um simples mortal²¹⁴.

A passagem é extremamente interessante, pois sugere mais que um mero desembaraço de Leônidas face ao reconhecimento público. Para o jornalista, o jogador definia pessoalmente as bases desse reconhecimento ao frequentar o café, pois *dava-se a ver* “numa mesa junto da porta da rua” com o único intuito de *ser visto*. Tratava-se, portanto, de uma significativa transformação na figura do futebolista, que deixava de ser

²¹⁴ *O negro no futebol brasileiro*, p.211-212.

vitrine da cidade (como Marcos) e de clubes de futebol (como Fausto) para se tornar vitrine de si mesmo²¹⁵.

Sua presença era tomada como sinal de urbanidade, de modernidade e, sobretudo, de atualidade, tal como acontecia com artistas e cantores, outros conhecidos frequentadores do café²¹⁶. E as moças sabiam disso, pois “paravam e viam Leônidas como se tivessem visto um galã de cinema. Visto só não, conhecido. Ver Leônidas era conhecê-lo”, afirmou Mario Filho. Em verdade, tratava-se de *reconhecê-lo*. Tendo seu rosto estampado em fotografias de jornais e de revistas, Leônidas estava lá para ser reconhecido e admirado. O termo “galã” não se referia apenas à sua inegável beleza física. Ao utilizá-lo, Mario Filho demonstrava compreender o comportamento a ser assumido diante dele.

Quando se leva em conta a história do Rio de Janeiro, a atitude de Leônidas de *marcar presença* assume, ainda, certo tom de ironia. Primeiramente porque, como vimos, após a reforma de Passos, o Rio de Janeiro, mas sobretudo o seu centro, passava a fazer parte do conjunto de cidades que demandava de seus habitantes apenas o trânsito e o consumo. Em seguida, porque sua cor e seus gestos eram ali negociados na medida em que se tratava de Leônidas. Não se pode esquecer que as revistas ilustradas não promoviam imagens de pessoas de origem suburbana ou de ascendência africana em suas páginas. É simples imaginar o que aconteceria no Café Rio Branco caso o homem de pele negra a frequentá-lo fosse um anônimo. Leônidas era, pois, uma exceção.

Assim, se Marcos e a elite agrária haviam negociado sua presença na cidade renovada movimentando um volumoso universo privado de imagens, ao mesmo tempo em que financiavam a produção de novos espaços, sobretudo privados, em que pudessem circular, Leônidas movimentava (sozinho) a cultura promovida em torno dos cafés (estabelecimentos), do café (bebida), do cigarro e dos jornais. Não se tratava de simples coincidência. Esses elementos estavam destinados a forjar encontros em espaços de intensa circulação e a fomentar a tessitura da opinião pública²¹⁷.

Por meio da publicidade, Leônidas participava, portanto, de maneira ativa do estabelecimento de uma ordem urbana, “burguesa”, no limitado espaço do centro da

²¹⁵ Nesse momento, não se pode deixar de mencionar Domingos da Guia (1912–2000). Tão habilidoso quanto Leônidas, também obteve grande destaque em sua carreira como futebolista. Mas, ao contrário do colega, não manteve interesse nas negociações em torno de sua imagem social. Em depoimento ao Projeto Memória do Esporte, MIS, na década de 1960, afirmou que “preferiu a família” aos holofotes. Sua escolha evidencia que os modelos midiáticos de futebolistas já eram variados à época.

²¹⁶ André Ribeiro (2000, p. 137) conta que Leônidas frequentava o Café Nice, também localizado na Avenida Rio Branco e frequentado por profissionais liberais.

²¹⁷ Não se pode esquecer que a cultura dos cafés serviu de referência para Jürgen Habermas (1988) desenvolver suas noções de espaço, esfera e opinião públicas.

cidade. Por tais razões, começou a provocar ruídos nos sentidos hegemônicos da cidade, o que, em verdade, só aumentava o interesse por ele. Como mencionado nos capítulos anteriores, boa parte do interesse por Leônidas foi amplificado por Mario Filho. E como o jornalista dirigia o *Jornal dos Sports* à época do concurso dos cigarros *Magnolia*, não se pode deixar de relacionar suas observações sobre o impacto da frequência de Leônidas ao Café Rio Branco com o impacto da trajetória do jogador sobre sua visão acerca dos rumos do futebol e da imprensa esportiva àquela altura. Esses são alguns dos aspectos que permitem afirmar que Leônidas exercia forte influência sobre a imprensa da época.

Quanto ao concurso dos cigarros *Magnolia*, foi encerrado em março de 1938 com a vitória de Leônidas com 249.080 votos, seguido por Hercules, com 121.850.²¹⁸ Ao vencer o concurso de craque do campeonato carioca, o jogador ganhou o automóvel *Chevrolet*, um dos objetos a se tornar o centro dos desejos de consumo de boa parte da população. Mas, ao contrário do que se passou em Paris, onde os signos do consumo moderno foram “partilhados” com segmentos sociais emergentes, apenas figuras como Leônidas, o vencedor do concurso de popularidade, puderam ser visualmente associados a ele no Rio de Janeiro. Os desdobramentos dessa excepcionalidade seriam muitos.

Com o resultado, Leônidas se configurava como o craque do campeonato carioca. Tudo isso se passou três meses antes da Copa do Mundo da França, o que só aumentou a visibilidade e a vinculação de Leônidas a novos produtos e periódicos.²¹⁹ Foi nesse contexto de intensa circulação das imagens do jogador que o craque foi integrado às páginas d’*O Cruzeiro*.

4.2 “Os ‘Diamantes Negros’ sempre juntos” em *O Cruzeiro*²²⁰

Tal como ocorrera com os periódicos diários, *O Cruzeiro* aproveitara o impacto do concurso e da excepcional apresentação de Leônidas na Copa do Mundo da França. Nos dias que se seguiram ao término do torneio, a revista publicou a seguinte página:

²¹⁸ *Jornal dos Sports*, 03-03-1938, ed. 2611. Mario Filho afirma que uma parte dos pontos de Hercules foi “doada” por Leônidas, que desejava que o colega assumisse a segunda posição. Por isso, segundo os cálculos do jornalista, Leônidas recebeu mais de 300.000 votos.

²¹⁹ O jornal *A Noite*, por exemplo, publicou nota publicitária com os elogios de Leônidas à goiabada *Peixe* assim que a seleção desembarcou em Recife. Ver: *A Noite*, 12-07-1938.

²²⁰ A primeira versão desse item foi publicada nos Anais do XXIX encontro da ANPUH, em 2017.

Figura 100 – “Os ‘Diamantes Negros’ sempre juntos”.



Fonte: *O Cruzeiro*, 06-08-1938, p. 40, ed. 40 (Reprodução Hemeroteca BN)

De início, o conteúdo da página é semelhante ao das demais reportagens publicadas pela revista. Mas ao passar de uma fotografia a outra e de uma legenda a outra, no movimento contínuo e alternado exigido pela montagem, é possível notar a ambiguidade do material. O conjunto formado por oito fotografias e sete legendas percorre, por meio de fragmentos, momentos da manhã de Leônidas, o *Diamante Negro*, acompanhado pelo chocolate de mesmo nome.²²¹ As imagens não tratam de uma manhã específica, mas de uma rotina organizada a partir de objetos associados às tarefas matutinas. O primeiro subgrupo faz referência ao período entre o despertar e as atividades de higiene pessoal. As duas primeiras fotografias, unidas num bloco, se referem ao mesmo momento, assim enunciado pela legenda que as acompanha:

Acorda, Leonidas! E, à voz amiga da esposa, o “Diamante Negro” se espreguiça, com pena de deixar o leito macio, onde passou a noite tranquila, lambendo os beiços e sonhando com seu predilecto chocolate “Diamante Negro” — o “crack” dos chocolates, o chocolate dos “cracks”.²²²

Leônidas é apresentado trajando pijama listrado em ângulo que reúne os elementos que denotam o momento do sono: um travesseiro de aparência confortável e um colchão. A embalagem do chocolate ocupa o ponto de atenção da primeira fotografia

²²¹ À época, a fábrica Lacta já havia lançado uma barra de chocolate crocante que, no entanto, não possuía nome próprio. É ao término da Copa que ela passa a assumir o nome de *Diamante Negro*.

²²² *O Cruzeiro*, 06-08-1938, p. 40.

e a segunda, com o levantar dos braços do jogador, marca o fim do sonho ao chamado da esposa. A terceira e a quarta fotografias se referem ao momento do barbeado e do banho. Os objetos, tornados signos fotográficos, são fundamentais à cena, pois coordenam as ações representadas: pincel e espuma, de um lado; chuveiro, pente e toalha, de outro. As legendas auxiliam a composição desse quadro e sugerem a agilidade com que Leônidas passa de uma atividade a outra. A primeira, abaixo da cena do barbeado, quando utiliza as expressões “pula da cama”, “mal escova os dentes, barbeia-se”. E a segunda, ao se referir à atividade que precede aquela que segue visualmente representada: “um pouco de gymnastica e um banho de chuveiro”.

Figura 101 – Detalhe



Fonte: *O Cruzeiro*, 06-08-1938, p. 40, vol. 40, (Reprodução Hemeroteca BN)

Primeiramente o conjunto revela que a revista seguia experimentando formas para criar a sensação de “atualidade” ao oferecer sequências de fotografias posadas (como se fossem instantâneos) para que os leitores pudessem acompanhar as ações a partir de um desdobramento temporal. Evidentemente, o recurso parecia ainda insatisfatório, haja vista as extensas legendas para narrar textualmente cada uma dessas ações. Ao observador contemporâneo, já habituado à linguagem do instantâneo, o volume de informações representa um excessivo didatismo, que continua no segundo grupo de fotografias, quando Leônidas passa ao momento do café da manhã:

Figura 102 – “Após o café, mais chocolate. Mais ‘Diamante Negro’, o producto ímpar da ‘Lacta’, a marca do chocolate do melhor cacao, do melhor leite, do melhor assúcar [sic]. Enquanto não é ‘papae’, Leônidas oferece o ‘Diamante Negro’ à boneca de Madame, que parece viva, que só falta falar. Depois, o ‘crack’ dos ‘cracks’ se veste com apuro e elegância. Põe seu pacotinho de ‘Diamante Negro’ no bolso do jaquetão”.



Fonte: *O Cruzeiro*, 06-08-1938, p.40, vol.40, detalhe. (Reprodução Hemeroteca BN)

Nessa passagem, o indivíduo assume o lugar social de marido e de pai para encontrar a esposa e as crianças antes de sair ao trabalho²²³. Ao que tudo indica, não pareceu problemático aos responsáveis pela matéria o fato de Leônidas não possuir filhos ou um trabalho que lhe exigisse o uso do terno e da gravata. O conjunto estava organizado para enumerar os objetos associados aos tempos, às atividades e à identidade do homem médio urbano e burguês a partir de seu espaço privado.

Apresentados nas mãos ou ao redor de Leônidas os signos fotográficos procuravam delinear uma abstrata figura urbana e sua abstrata condição de classe com vistas a associar um novo produto ao seu universo privado. Como já é possível antecipar, tais imagens também eram abstratas aos consumidores d’*O Cruzeiro*. Não apenas porque não estabeleciam paralelo com o que viviam, mas porque os próprios objetos nelas apresentados eram novidades. Considere-se, por exemplo, pijamas listrados, ternos e mesmo louças — quantos deles faziam parte de seus objetos de uso diário? Quando levamos em conta o fato de que o número de consumidores da revista era maior do que o daqueles que a compravam, torna-se simples compreender o porquê do didatismo do

²²³ Não se pode deixar de observar que, uma vez mais, a primeira esposa de Leônidas figura na imagem atestando a adequação do jogador.

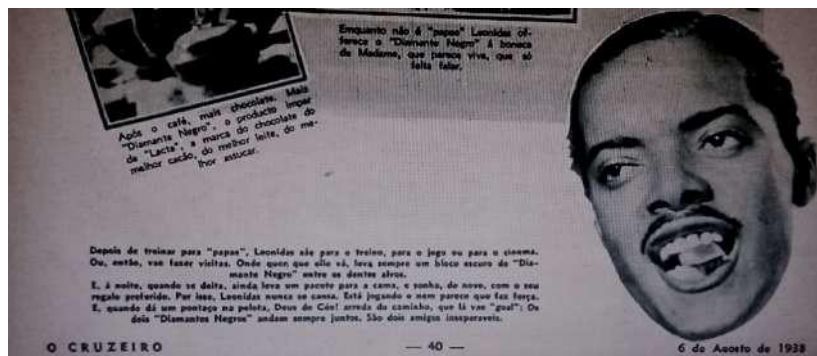
material publicitário e o empréstimo do nome, do rosto e da fama de Leônidas para tal. Tratava-se de garantir uma dupla publicidade.

Além do chocolate, a revista *O Cruzeiro* vendia um cotidiano moderno, urbano e “burguês” a todos os segmentos sociais que a ela tinham acesso. Como ela se esmerava em promover práticas sempre abertas à incorporação de novos objetos, ela dava continuidade às primeiras revistas ilustradas ao abrir uma janela para um mundo de novidades e ao prescrever, com base no consumo, como nele se inserir. A diferença fundamental ficava por conta do cenário. Já não se tratava mais do Rio de Janeiro renovado, pois em *O Cruzeiro* eram oferecidas atualidades do mundo inteiro.

A última fotografia do anúncio da Lacta (fig. 103) ilustra essa perspectiva. Separada do corpo e sem qualquer limitação ou contorno, a “projeção” da face de Leônidas aponta para uma das etapas do processo de disjunção de uma personalidade num produto e sua marca, algo complementado pela legenda:

Figura 103 – “Depois de treinar para ‘papae’, Leônidas sai para o treino, para o jogo ou para o cinema. Ou, então, vai fazer visitas. Onde quer que elle vá, leva sempre um bloco escuro do ‘Diamante Negro’ entre os dentes alvos. E, à noite, quando se deita, ainda leva um pacote para a cama, e sonha, de novo, com o seu regalo preferido. Por isso, Leônidas nunca se cansa. Está jogando e nem parece que faz força.

E, quando dá um pontão na pelota, Deus do Céu! arreda do caminho, que lá vai ‘goal’: os dois ‘Diamantes Negros’ andam sempre juntos. São dois amigos inseparáveis.”



Fonte: *O Cruzeiro*, 06-08-1938, p. 40, ed. 40, detalhe. (Reprodução Hemeroteca BN)

Ora, as páginas eram fruto de uma combinação das incipientes linguagens fotojornalística e publicitária que, àquela altura, já participavam da

conformação de um espaço [...] visual que, desde finais do século XIX e ao longo do século XX, se associa ao processo de internacionalização da cultura burguesa. Nesse movimento, as revistas ilustradas apresentam-se como plataformas de lançamento de imagens que se espalham no tempo e no espaço da experiência histórica. Resultados de uma moderna prática fotográfica, as imagens nas revistas ilustradas caracterizam-se por agenciarem múltiplas versões dos acontecimentos e plasmarem memórias históricas (MAUAD, 2018, p. 268).

Ao mesmo tempo, o anúncio era sintoma do momento pelo qual passava a revista. Segundo Helouise Costa (2013), os anos 1930 foram vividos com apreensão pela diminuição das vendas após duas severas crises econômicas. Como resposta ao problema, *O Cruzeiro* investiu na publicação de fotografias nacionais e internacionais e no aumento dos contratos de publicidade, processo evidentemente acompanhado de mecanismos para engajar o consumidor. A matéria não só é exemplar da empreitada, como ainda revela o quanto Leônidas movimentava a imprensa do período.

Mas enquanto o jogador auxiliava *O Cruzeiro* a se manter no mercado midiático, a revista estabelecia limites para sua imagem pessoal e privada. Limites que, em verdade, complementavam o controle exercido sobre sua vida profissional. Ao associar Leônidas a atributos e valores a princípio destinados ao homem urbano, branco e burguês, *Lacta* e *O Cruzeiro* investiam na disciplinarização do jogador, ecoando tanto o modelo de cidadão ensejado pelo Estado Novo quanto o de consumidor adaptado às ofertas do mercado. Desse modo, a sequência de imagens acrescentava novos elementos ao enquadramento do craque.

Como se sabe, Leônidas conheceu um vertiginoso sucesso a partir de sua performance esportiva, sobretudo após a Copa Roca de 1932 e a Copa do Mundo de 1934. Mas embora sua fama o tenha inserido no incipiente circuito do trabalho e do consumo urbanos, isso não significou uma completa compreensão ou adesão a esse universo. O universo suburbano se fazia presente, como revelam os conflitos por ele vividos em suas negociações com variados clubes de futebol.

É, por exemplo, bastante mencionada a carta que Leônidas dirigiu ao presidente do Flamengo, no início de 1941, após divergências com o técnico e com parte da diretoria do clube²²⁴. Seu trecho mais significativo fazia alusão ao tratamento que recebia enquanto jogador. Dizia ele: “profissional de futebol não é escravo [...] somos pessoas e, como tais, possuidores também da mesma eminente dignidade, que não é privilégio de classes” (*apud* RIBEIRO, 2000, p. 136)²²⁵. O envio da carta e a troca de correspondência com diretoria e presidência do Flamengo mencionados por André Ribeiro na biografia de Leônidas revelam que aquele conflito acabou se tornando significativo a ponto de definir

²²⁴ O conflito girava em torno de uma turnê do Flamengo pela Argentina para disputas com clubes locais. Leônidas procurava mostrar por que não possuía condições de jogo, uma grave lesão no joelho, enquanto os dirigentes o pressionavam a entrar em campo mesmo machucado (cf. RIBEIRO, 2000).

²²⁵ Trecho da carta enviada por Leônidas a Gustavo de Carvalho, presidente do Flamengo, em 1941.

a trajetória do jogador no clube — algo que aqui interessa apenas na medida em que nos dá acesso ao modo como o jogador compreendeu e encaminhou sua situação.

Embora circulassem de modo rarefeito no universo do direito desde pelo menos o final do século XIX (cf. CHALHOUB, 2011), os termos utilizados na carta não eram frequentes no universo futebolístico. Em verdade, o vocabulário mobilizado por Leônidas era mais comum entre trabalhadores organizados, sobretudo os operários. Nesse sentido, sua crítica extrapolava seu caso e se dirigia a uma situação mais abrangente, como é possível entrever tanto na menção à condição de escravo em oposição à universalidade da dignidade humana quanto na forma como utilizou a categoria “profissional de futebol”. Teria então sido Leônidas o primeiro jogador a mencionar a permanência da perspectiva raça–cor–escravização nas condições de trabalho do jogador de futebol?

Ao assim fazer, o jogador mostrava que seu posicionamento se amparava no debate público em torno dos direitos trabalhistas que alcançavam grandes proporções naquele momento²²⁶. Mostrava também que as regras e o estrito modo de funcionamento do campo esportivo não lhe pareciam suficientes para manejar sua vida. Associada ao gosto pela sociabilidade diurna (dos cafés do centro) e noturna (dos bailes da cidade), a situação sugere que Leônidas possuía maior interesse pela vida social e pública do que pela vida privada, tal como a própria imprensa vinha notando desde seu retorno da Copa do Mundo.

Em 1938, após a Copa do Mundo, e antes de se acirrare os conflitos entre o jogador e o Flamengo, por exemplo, *O Globo Sportivo* publicou a seguinte nota: “Leônidas assinando autógrafos, passando quase à categoria de homem público. Viagem de avião para cá e para lá, um officio à directoria que poderia ser um officio de um herói nacional e não de um crack preso por contrato”²²⁷. A nota é bastante crítica, mas só se completa com a visualização da fotografia que atestava o estatuto “público” e “ameaçador” de Leônidas:

Figura 104 – “Leonidas como ‘homem público’ – o perigo com que o Flamengo não contava”.

²²⁶ Talvez daí derive a associação do jogador ao Partido Comunista, como sugerem alguns pesquisadores. Para o site *Portal Vermelho*, por exemplo, Leônidas teria votado em Iedo Fiúza nas eleições presidenciais de 1945 e afirmado: “Votei no Fiúza porque sou um homem do povo” (LEÔNIDAS, 2016). Quando perguntada sobre o assunto, Dona Albertina Pereira dos Santos me disse: “Não sei se Leônidas foi comunista, mas sei que ele sabia em quem votar” (*Idem*). Não se pode deixar de mencionar que a própria Albertina mantivera estreita ligação com o PCB durante seus anos de estudo em Filosofia na USP, e que seu irmão mais velho era filiado ao partido.

²²⁷ *O Globo Sportivo*, 01-10-1938.



Fonte: O Globo Sportivo, 01-10-1938

Como é possível notar, o estatuto de “homem público” de Leônidas tinha como lastro a fotografia que o apresentava com terno e gravata em completo contraste com as pessoas que o cercavam, vestidas com uniformes. É importante ressaltar que, embora Leônidas não se mostrasse disposto ao ajuste que *O Globo Sportivo* e *O Cruzeiro* nele projetavam, em um aspecto periódicos e jogador pareciam estar em pleno acordo: o investimento em sua aparência. Tal como Marcos, Leônidas era cioso de sua imagem, daí as fotografias também assumirem papel fundamental em sua subjetividade: ofereciam a ele as referências para compor sua aparência social. Mas, diferentemente de seu antecessor, era sobretudo da esfera social que Leônidas obtinha os signos para negociar sua presença no espaço da cidade²²⁸:

²²⁸ Uma vez que em sua esfera privada circulavam apenas algumas poucas fotos escolares. Ver, por exemplo, reportagem d' *O Globo Sportivo*, de 11-02-1939.

Figura 105 – Sem Título



Fonte: Arquivo pessoal Albertina Pereira dos Santos, sem data.

Figura 106 – Sem Título



Fonte: Arquivo pessoal Albertina Pereira dos Santos, sem data.

Figura 107 – Sem Título



Fonte: Arquivo pessoal Albertina Pereira dos Santos, sem data

As três imagens (figuras 105–107) são algumas das poucas fotografias não oriundas da imprensa a fazerem parte da coleção privada do jogador. Não há informações sobre a data e o local dos retratos, tampouco sobre quem os realizou. Ainda assim, eles carregam informações importantes. Revelam, por exemplo, que os ternos também eram protagonistas das cenas pois, antes de tudo, Leônidas os portava orgulhosamente, como revelam seu semblante e suas poses. E o ainda jovem Leônidas não era o único a fazê-lo, como explica John Berger (2017, pp. 64–65):

O terno, tal como o conhecemos hoje, foi criado na Europa como um traje profissional da classe dominante na última terça parte do século XIX [...]. [F]oi o primeiro traje da classe dominante a idealizar um poder puramente *sedentário*. O poder do administrador e da mesa de reuniões [...], o terno foi feito para o ato de falar e de calcular abstratamente [...]. [F]oi o gentleman inglês, com toda a aparente distinção que o novo estereótipo implicava, que lançou o terno. Era um traje que inibia uma ação vigorosa e que a ação amarrotava, desvincava e estragava [...]. [N]a virada do século e após a Primeira Guerra Mundial, o terno passou a ser produzido em série para os mercados de massa urbano e rural.

Ora, como vimos no primeiro capítulo, o Rio de Janeiro se organizava para ser a cidade das agências do Estado e das atividades urbanas, tais como o setor de serviços, o comércio de exportação e o capital financeiro²²⁹. Organizava-se, pois, para ser uma cidade em que os homens associados a tais atividades vestissem ternos. Paralelamente, as roupas

²²⁹ Ver nota 67 do capítulo I.

da maior parte dos trabalhadores (e dos desportistas) eram folgadas, destinadas ao movimento, ou seja, “eram a antítese das roupas sob medida, roupas cortadas para que impusessem a forma idealizada de um corpo mais ou menos estacionário” (p. 65). Para Berger, a prática de comprar e vestir ternos não era, portanto, *própria* aos trabalhadores, mas foi ensinada a eles por meio de fotografias, publicidade e “também por movimentos políticos de acomodação e de organização central do Estado” (p. 66). Tratava-se, para o autor, de um clássico exemplo de hegemonia de classe que condenava os trabalhadores a “sucumbir a uma hegemonia cultural” (*Idem*).

A nosso ver, embora as questões propostas pelo artigo de Berger sejam extremamente profícuas para compreender a centralidade da aparência social na modernidade, suas conclusões soam hoje um tanto deterministas na medida em que toma traços ou costumes culturais como fenômenos finitos, limitados e não intercambiáveis, sujeito às determinações de classe²³⁰. No que concerne a esta pesquisa, não deixamos de reconhecer os traços hegemônicos da cultura do terno, mas nos colocamos mais próximos a Daniel Miller (2013) ou Emanuele Coccia (2010), para quem a aparência não deve ser explorada em oposição a uma “verdadeira essência”, uma vez que ela não existe. Como não há um “eu” preservado ou oculto, a indumentária é central no trabalho desses autores, ao lhes dar acesso ao único eu existente: aparente e transitório. Em sua perspectiva, nuances e negociações culturais mais amplas são passíveis de ser captadas pela aparência dos sujeitos.

As fontes também nos aproximaram dessa perspectiva, pois notamos que as fotografias do jovem Leônidas em seus ternos foram reiteradamente escolhidas para permanecer em sua coleção pessoal, mesmo após várias seleções e doações feitas por ele — e suas esposas — a acervos como o do São Paulo Futebol Clube e da FIFA. Assim, ainda que se saiba da influência exercida pelas revistas ilustradas e pela aparência das pessoas que circulavam no centro do Rio de Janeiro dos anos 1920, apenas as escolhas de Leônidas podem elucidar seu investimento em uma aparência social urbana que se padronizava em torno do uso de ternos.

Nesse sentido, as três fotografias mencionam as escolhas de um rapaz negro, suburbano e letrado²³¹ que, começando a ganhar a vida por meio do futebol, interessou-

²³⁰ O artigo “O terno e a fotografia” foi originalmente publicado em 1979, período em que tal perspectiva é comumente associada aos trabalhos de Gramsci.

²³¹ Diz-se que Leônidas não gostava da escola, mas também que não deixava de apresentar qualidades a ela associadas. Dona Albertina (2017) e Luiz Ernesto Kawall (2017) mencionam em seus depoimentos, por

se também pelos signos hegemônicos em circulação no Rio de Janeiro. Por isso, procurava se vestir e posar adequadamente em cenários públicos para ser visto tal como a cidade desejava, de maneira semelhante ao que fizera Marcos Carneiro de Mendonça. Mas, como a cidade que o acolhia já não era a mesma de Marcos, algumas diferenças pesavam sobre eles.

Para Marcos, o mais importante era *ser visto* em trajes esportivos, uma vez que os ternos e outros tipos de roupas que restringiam os movimentos para denotar status já compunham a visualidade da esfera privada, social e pública de seu segmento social. *Dar-se a ver* fotograficamente em trajes esportivos era, pois, uma das formas de negociar sua inserção nos novos espaços urbanos, tais como os clubes esportivos nos quais a cidade vinha investindo à época. Quanto a Leônidas, raros eram os garotos negros que poderiam contar com um repertório de fotografias oriundo da esfera privada para negociar sua aparência social e pública a partir de signos e negociações associados ao pertencimento familiar. Como vimos no capítulo anterior, as imagens de pessoas negras eram fundamentalmente oriundas da esfera social, produzidas por terceiros para serem por eles consumidas. Assim, os temas de tais fotografias não eram os laços familiares e o poder neles investido, mas os estereótipos de certos tipos de trabalho realizados em determinados lugares da cidade. Além, é claro, de um núcleo de referências à inadequação dessas pessoas ao espaço público.

Ao considerar esse contexto, nota-se que mais do que sucumbir a conteúdos hegemônicos, Leônidas procurava agenciá-los dentro de um horizonte de saberes e de possibilidades, de modo a constituir uma aparência social valorizada, sobretudo no centro da cidade, onde ele desejava circular. Assim, se nos primeiros anos de futebol ele vestiu ternos que não lhe eram próprios, largos e longos demais, evidenciando o “empréstimo” de uma condição social para negociar sua presença fora dos campos de futebol, nos anos finais da década de 1930 essa situação se alteraria profundamente. Naquele momento, Leônidas já contava com ternos cortados para ele. Ternos que atestavam, de maneira “perigosa”, para o Flamengo e para *O Globo Sportivo*, a sua condição de homem público. A situação não deixa de ser irônica pois, àquela altura, os ternos eram secundários em relação àquele que os vestia.

Nesse sentido, ao revisitar as imagens de Leônidas publicadas por *O Cruzeiro* e “espalhadas no tempo e no espaço da experiência histórica”, tal como sugere Mauad na

exemplo, que além de inteligente, Leônidas gostava de escrever, o que lhe permitiu se desenvolver como comentarista esportivo, profissão que lhe renderia sete troféus Roquete Pinto de jornalismo.

citação mencionada, seria bastante razoável imaginar que naquela ocasião Leônidas se despedia de sua esposa Lourdes para vivenciar a vida social e pública que sua condição de celebridade lhe proporcionava. E é para melhor compreender essa condição que não se pode menosprezar o impacto da figura de Leônidas fora do país.

4.3 O “Diamante Negro” e as imagens da Copa do Mundo de 1938

Figura 108 – “Futebol-fantasia invadiu a Europa há 60 anos”. Por ocasião da Copa de 1998, o Estado de São Paulo mobiliza fotografia da chegada da seleção brasileira à França para disputar a Copa de 1938.



Fonte: O Estado de São Paulo, 21-05-1998, p.40. Arquivo pessoal Albertina dos Santos

Em 21 de maio de 1998, o jornal *O Estado de São Paulo* publica uma fotografia com a legenda “No desembarque na França, onde o Brasil disputaria a Copa de 38, Leônidas da Silva faz ‘embaixadas’ na Gare Saint-Lazare, em Paris”. Sem fornecer a fonte da imagem, o jornal se limitou a publicar no canto direito da imagem “Reprodução”. Nas primeiras linhas do texto que a acompanha, o jornalista Reali Jr. reproduz trecho do semanário francês *Les miroir des sports* que, segundo ele, comentava a chegada dos brasileiros a Paris: “a maioria dos brasileiros tem pele escura, resultado da mistura de sangue negro... Não exija deles as qualidades que se pode esperar dos indivíduos que vivem em uma sociedade”. A página completa do jornal paulista é parte do arquivo de Leônidas, hoje sob os cuidados de Albertina Pereira dos Santos, sua terceira esposa. Na parte superior da fotografia, uma anotação à caneta informa a data e o nome do periódico

a que pertence a matéria. Como fora diagnosticado com o Mal de Alzheimer em 1993, Leônidas se encontrava em uma casa de repouso na ocasião da Copa de 1998, de modo que a anotação foi realizada por outra pessoa, provavelmente Dona Albertina.

Esses são apenas alguns dos aspectos que permitem afirmar o poder que certas imagens fotográficas possuem. Atravessam décadas para reiterar configurações visuais e discursivas partilhadas por países com histórias profundamente diferentes como são o Brasil e a França. Pela mesma razão, acabam se tornando importantes a ponto de serem retiradas da circulação de produtos efêmeros para ser incorporadas a arquivos pessoais e fazer lembrar de pessoas em situações associadas àquelas configurações.

A referência da imagem que ilustra a chegada da equipe brasileira à estação de trem Saint-Lazaire, em Paris, não foi encontrada aqui ou nos periódicos franceses mais populares de então: *L'Auto*, *Le miroir des sports* e *Match*. Quanto aos excertos que dão início ao seu texto, Reali Jr. optou por utilizar aqueles publicados na revista semanal *Le miroir des sports*. No entanto, o pequeno artigo anônimo de um “enviado especial” havia sido publicado na revista francesa no dia 21 de junho de 1938, dois dias depois de finalizada a Copa do Mundo. Tratava-se, em verdade, de um artigo que comentava o encerramento da participação no Brasil no torneio e não o impacto de sua chegada. Dele, Reali Jr. utilizou apenas a primeira e a última frases do segundo de quatro parágrafos.

Em verdade, o desembarque da equipe à Gare Saint-Lazaire havia acontecido no mês anterior, em 16 de maio e, entre os periódicos esportivos acima mencionados, foi acompanhada apenas por *L'Auto*, que reportou a recepção aos jogadores da seguinte maneira:

Eles chegaram! Nós os vimos, nós falamos com eles [...], nós fizemos com eles a viagem de Cherbourg a Paris. Viva os brasileiros! Eles chegam cheios de confiança, cheios de entusiasmo, com a certeza de dar ao público francês uma imagem fiel do valor do futebol brasileiro. [...] Na estação Saint-Lazaire, onde chegamos às 15h30, a delegação foi acolhida por mais de 200 pessoas. Toda a embaixada e o consulado do Brasil estavam na plataforma. O Sr. Souza Dantas, embaixador, pronunciou as palavras de boas-vindas [...], o Sr. Rimet, presidente da Fifa, [...] acolhe os brasileiros e os leva à Rua de Londres, onde um champanhe lhes é ofertado. [...] O Sr. Rimet diz aos brasileiros toda a alegria que os desportistas franceses têm em lhes acolher e lhes desejar a campanha mais brilhante: chegar à final da Copa.²³²

O tom é bastante diverso daquele assumido por um jornalista que avaliava — em um artigo de opinião anônimo de uma revista semanal — a participação da equipe

²³² Tradução nossa. In: *L'Auto*, 17-05-1938, pp. 1 e 5.

brasileira ao final do torneio. A escolha realizada pelo *Estado de São Paulo* é, pois, reveladora. Mais do que oferecer a seus leitores um olhar da imprensa francesa sobre a chegada dos brasileiros a Paris, a opção por aqueles excertos visava reestabelecer uma face do diálogo cultural entre Brasil e França iniciado havia dezenas de anos.

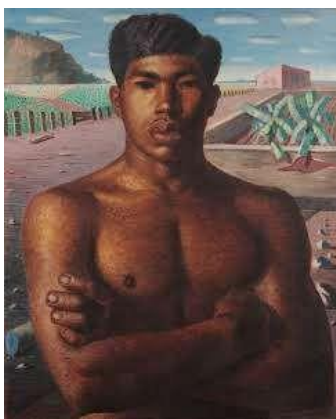
Um dos temas fundamentais desse diálogo foi o trabalho, como vimos em fotografias como as de Marc Ferrez. Pouco tempo depois, nos anos iniciais do século XX, os circuitos de entretenimento que se formavam nas grandes cidades acrescentariam elementos novos àquele repertório. Como se sabe, a gradativa e seletiva integração de pessoas de pele negra a tais circuitos a partir da música, do futebol, do teatro e, posteriormente, do cinema impactaria o cenário nacional e internacional da cultura midiática.

Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna (1995) analisa aspectos desse impacto a partir de um olhar para as relações estabelecidas entre artistas e intelectuais, brasileiros e franceses, desde os primeiros anos do século XX. A circulação, em ambos os territórios, de figuras como Afonso Arinos, Gilberto Freyre, Donga, Pixinguinha ou Blaise Cendrars, bem como de seus textos, canções e músicas alimentaram a construção de uma unidade nacional brasileira em torno de uma visão positiva da miscigenação racial, um fenômeno antigo e até então desvalorizado. Como se sabe, a positivação da mestiçagem figurou como um dos gatilhos para o surgimento do movimento artístico modernista.

Além de conhecida, a temática já foi amplamente explorada, inclusive em pesquisas e ensaios sobre o futebol²³³. Desse modo, cabe aqui apenas sublinhar que pouco se fala do papel das imagens propriamente visuais na configuração da mestiçagem modernista, elaborada nas primeiras décadas do século XX. E, no entanto, não há como mencioná-la sem evocar retratos como os pintados por Cândido Portinari:

²³³ Notadamente, autores como Antonio Jorge Soares, Ronaldo Helal, Mauricio Murad, Bernardo B. de Hollanda, Hilário Franco Júnior e José Miguel Wisnik se debruçaram sobre a questão.

Figura 109 – O mestiço. Cândido Portinari, 1934



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 110 – O lavrador de café. Cândido Portinari, 1934.



Fonte: Masp digital

O tema da mestiçagem rege as duas pinturas (figuras 109 e 110) a partir de uma forma visual estilizada que se baseia na figura de homens de cor negra. E não apenas o pintor de Brodowski assim o fez. Tarsila do Amaral, Francisco Rebolo e Di Cavalcanti exploraram a questão de maneira semelhante em seus trabalhos. E se as imagens dialogam mais com outras imagens do que com ideias abstratas, como alertou Baxandall, há que se perguntar sobre as imagens que alimentaram a imaginação desses artistas e como eles as reconfiguraram em seus trabalhos, deixando de se dedicar apenas aos manifestos textuais que lastrearam o movimento modernista. Assim, em primeiro lugar, não se pode esquecer que foi

ao longo da década de 1920, quando muitos artistas brasileiros usufruíram de longas estadias em Paris com vistas a aprimorar seus estudos, que, curiosamente, as particularidades da cultura brasileira passaram a lhes interessar. Em 1921, Antonio Gomide e Victor Brecheret aportaram em Paris, onde já se encontrava Vicente do Rego Monteiro; em 1923, chegaram Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade,

Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Celso Antônio, entre tantos outros. É em Paris que Di Cavalcanti realiza os primeiros desenhos de mulatas — tema que se tornou emblemático de seu trabalho e foi diversas vezes explorado em suas obras até o fim de sua vida. Em sua autobiografia, ele explica que: “[] Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra”. (SIMIONI, 2013, s/p).

Ou seja, uma vez mais, a França apresentava a intelectuais e artistas brasileiros a face que mais lhe interessava reconhecer na produção cultural do Brasil. Ao mesmo tempo, quando consideramos o conjunto das obras desses artistas, notamos que a maior parte das imagens por eles produzidas relaciona a mestiçagem ao campo, à terra, à paisagem rural e ao trabalho de escravizados do século XIX — ou de semiescravizados já no século seguinte. Mesmo quando mencionam o “mestiço” em um cenário urbano, caso de várias obras de Di Cavalcanti, o corpo negro, masculino ou feminino, é estilizado e tomado como parte de uma paisagem, senão como a própria paisagem, como sugere a figura a seguir (fig. 111). Ainda que sua estilização apresentasse elementos novos, oriundos do universo da música, com vistas a acrescentar o componente de ludicidade às representações (cf. TÉO, 2015), não há como negar certas permanências na cultura visual associada à população negra, mesmo em se tratando de pinturas:

Figura 111 – Samba. Di Cavalcanti, 1925.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultura digital

Assim, ainda que tais obras tenham renovado o campo das artes em meio à atmosfera modernista dos anos 1930, não se pode deixar de notar que o olhar sobre a população negra provinha, uma vez mais, da esfera social. Pois era tecido por artistas que, em busca de um *passado novo* para lastrear suas experiências artísticas, estilizavam o corpo negro visto em meio à paisagem de suas fazendas ou por meio de fotografias.

Tratava-se, portanto, de *ver* as mesmas pessoas, paisagens e cenas sob um novo olhar como forma de criar as representações sobre a síntese mestiça.

Não se pode deixar de mencionar que sobre esse corpo estilizado incidiram ainda as disputas simbólicas entre São Paulo e Rio de Janeiro. Pois São Paulo, principal foco do modernismo, vinha expressando o desejo de se legitimar também culturalmente, já que o impulso de industrialização a tornava mais rica que a capital do Brasil (SIMIONI, 2013). Desse modo, um olhar sobre a figura do “mestiço” representava também um certo olhar da São Paulo “italiana” e “moderna” sobre o Rio de Janeiro colonial.

Se naquele momento a circulação desses signos esteve restrita ao consumo de um pequeno círculo social urbano nas grandes cidades brasileiras, eles já circulavam nos Estados Unidos e em países europeus a partir do trânsito dos artistas e intelectuais e de suas obras. Associados às imagens das revistas ilustradas, que faziam circular os nomes e as faces de artistas de pele negra que emergiam com o rádio e com a fotografia, tais signos eram muito bem recebidos no universo urbano da Europa e, sobretudo, em Paris. Consumindo um Brasil mestiço, “modernamente primitivo”, potencializavam-se “as dissonâncias entre as modernidades tupiniquim e europeia” (TÉO, 2015, p. 12), ou seja, tornava-se possível estabelecer eixos de comparação e de atribuição de lugares na cultura midiática internacional²³⁴.

Essas questões não se limitaram ao período 1910–1940, como revela a escolha de Reali Jr. e d’*O Estado de São Paulo* ao final do século XX. Pois mais importante que a mera descrição de um evento pontual (o impacto do desembarque dos jogadores brasileiros) era destacar o reencontro com os signos e os símbolos tecidos em conjunto por Brasil e França sobre a população negra, sobre a importância dos entretenimentos e sobre a centralidade do futebol nesse universo. Daí mobilizar na reportagem a fotografia que destaca Leônidas com terno, chapéu e mala na mão realizando embaixadas. Uma vez que “a maioria dos brasileiros tem pela escura, resultado da mistura de sangue negro” e neles não é possível encontrar “as qualidades que se pode esperar dos indivíduos que vivem em uma sociedade”, melhor seria esperar que atuassem de forma inusitada, fora das regras do convívio social. Assim, melhor seria esperar que realizassem embaixadas quando uma bola lhes fosse subitamente lançada, mesmo antes de chegar ao campo de futebol ou de se desembaraçar de seus trajes sociais. É levando em conta esse tipo de

²³⁴ Como, aliás, já havia acontecido em relação ao mundo do trabalho.

expectativa que o papel de surpreender e de encantar *lúdica* e *individualmente* se atualizava por meio da fotografia, tanto no final dos anos 1930 quanto nos anos 1990.

Os temas da ludicidade e da individualidade são questões fundamentais para compreender as imagens associadas ao Brasil e à população de pele negra. Embora não possamos tratá-los em profundidade nesse momento, é preciso ao menos mencioná-los para que se possa compreender a outra dimensão do olhar europeu sobre a “modernidade mestiça” brasileira.

Além da Copa do Mundo, o final da década de 1930 marcava o acirramento do nazifascismo na Europa. Juntamente com o aumento do emprego da violência, os governos da Alemanha e da Itália investiram maciçamente em imagens para negociar a adesão ao totalitarismo dentro e fora desses países. Nesse contexto, o esporte e seus espaços mais representativos, os estádios, foram mobilizados para a produção de várias dessas imagens, tal como havia ocorrido com as Olimpíadas de Berlim, em 1936. Aliás, os usos e os efeitos das imagens produzidas durante o evento, principalmente aqueles relacionados às fotografias e ao filme *Olympia*, de Leni Riefenstahl²³⁵, tornaram-se modelares para a produção visual esportiva.

As imagens da cineasta diferiam muito daquelas que vinham sendo produzidas no Brasil para circular na Europa. Assim, as formas visuais da “modernidade mestiça” contrastavam, em um segundo aspecto, com aquelas produzidas pelo velho mundo durante o período entreguerras. Como se sabe, àquela altura, boa parte daqueles que “sabiam o que era viver em sociedade” se comportava como parte de uma massa bastante dedicada a atender às demandas dos poderes estatais. Ser espelho para o *Führer* ou para o *duce* era uma dessas demandas:

²³⁵ Rodado durante as Olimpíadas de 1936. O material produzido para o filme rendeu também um livro de fotografias. Seguramente, os materiais circularam em toda a Europa e também nos Estados Unidos à época.

Figura 112 – Multidão no Estádio Olímpico de Berlim acena durante a entrada de Hitler em 1936.



Fonte: Getty images

Figura 113 – Discurso de Mussolini em Roma, 1936



Fonte: Getty images

É importante notar como o poder totalitário e a afirmação do arianismo se realizaram na dimensão visual para compreender o apelo da seleção brasileira e de seus ícones: Domingos da Guia e, principalmente, Leônidas da Silva. Ao observar duas fotografias em que milhares de faces ou de braços em riste não sugerem outra coisa além da concentração de poder de seus líderes totalitários, torna-se simples imaginar o interesse pelas imagens da “modernidade mestiça”, sobretudo por parte dos franceses:

Figura 114 – A agência Getty Images atribui essa imagem à final da Copa do Mundo de 1938, disputada entre Itália e Hungria



Fonte: *Getty images*, 19-06-1938

Para compreender esse interesse, não se pode desconsiderar o papel de brasileiros e de norte-americanos no aporte, em série, de faces *individuais* associadas ao universo dos entretenimentos. Não que à época não houvesse no Brasil imagens de políticos proeminentes ou das massas que os apoiavam, mas não eram essas as que seguiam para exportação como signos de brasilidade. Ao mesmo tempo, embora também circulassem pela Europa retratos de artistas e esportistas europeus, eram as faces estrangeiras, sobretudo as “mestiças”, as que mais interessavam à França. Para essa dinâmica de valorização da mestiçagem corroboravam, ainda, intelectuais entusiastas, como Gilberto Freyre que, pouco antes da semifinal contra a Itália, declarou ao *Diário de Pernambuco*:

creio que uma das condições da victoria dos brasileiros nos encontros com os europeus é o facto de desta vez termos tido a coragem de mandar para a Europa um *team* francamente afro-brasileiro. Os aryanistas que tomem nota disso²³⁶.

Freyre era mais um dos acadêmicos que à época realizavam intercâmbios frequentes aos centros universitários norte-americanos e europeus. Por essa razão, a imprensa nacional frequentemente lhe abria a oportunidade de expressar suas ideias para oferecer aos leitores um ponto de vista internacional de um já reconhecido e célebre intelectual brasileiro. A rede que alimentava a valorização da mestiçagem era, portanto, ampla e envolvia agentes de variados campos de atuação.

²³⁶ *Diário de Pernambuco*, 15-06-1938.

A fotografia acima (fig. 114) é também agente nesse complexo universo. Nela, Leônidas é retratado em trajes esportivos, posicionado em um dos limites de um campo de futebol fazendo face a seus admiradores que, atrás do alambrado, se dividem entre observar o jogador ou o fotógrafo que realizava a imagem. A composição imagética é extremamente interessante. Sugere que o fotógrafo se agachou (tal como Leônidas) para mostrar o espaço partilhado pelo craque e os fãs em uma escala capaz de detalhar a expressão das pessoas envolvidas. Os diferentes tipos de afetos despertados pela proximidade com a celebridade esportiva são, ao final, o principal tema dessa imagem.

Ora, a fotografia — que ainda hoje circula pelo mundo a partir do arquivo da FIFA e da agência *Getty Images*²³⁷ — também remete a um jogo de espelhos, mas está longe de se basear na contiguidade de faces ou de gestos, ou de veicular uma noção de unicidade. O contraste entre as cores das peles dos fotografados e o desencontro entre seus olhares e expressões afirmam antes a dessemelhança e a descontinuidade. Em sentido contrário, portanto, à ideia de homogeneidade que regia os temas visuais nazifascistas. Tratava-se de afirmar o olhar sobre o “exótico” que, afinal, figurava como um dos modelos da França para a interação com o *outro*. Nesse sentido, pode-se afirmar que a circulação dessa e de tantas outras fotografias do gênero não se relacionava apenas com o impacto do face a face com Leônidas da Silva promovido pela Copa do Mundo. Elas também faziam ver o que parte da sociedade francesa (ou, a rigor, parisiense) afirmava naquele momento com relação à negritude da população brasileira.

É levando em conta tais aspectos que se deve acompanhar o tratamento oferecido ao jogador pelos periódicos franceses, considerando tanto suas imagens fotográficas quanto a sua fama que, em verdade, parecem ter circulado em território francês mesmo antes do torneio mundial. Muito embora ainda seja costume atribuir um dos apelidos mais conhecidos de Leônidas da Silva, *Diamante negro*, a um jornalista francês durante a Copa de 1938, uma matéria publicada no diário carioca *O Imparcial* revela que ele já circulava no ano de 1935:

²³⁷ Boa parte das imagens comercializadas por antigas agências como a *Keystone Pictures* e *United Press* são hoje de propriedade da *Getty Images*, que disponibiliza amostras de fotografias num banco virtual de dados para venda online.

Figura 115 – Sem Título



Fonte: *O imparcial*, 03-07-1935

Para alguns pesquisadores, o apelido teria surgido mesmo antes da citação d’*O Imparcial*, em meio à temporada de Leônidas no Peñarol, em 1933. Tais questões aqui importam por revelarem que quando o jogador deixou o Brasil para atuar na Copa de 1938, suas imagens, sua fama e seu apelido já haviam sido delineados e publicizados o suficiente para circular pela imprensa ao redor do mundo. Vale também lembrar que apenas o jornalista Thomaz Mazzoni e o locutor Gagliano Neto parecem ter recebido apoio financeiro e as credenciais para representar oficialmente a imprensa brasileira na Copa de 1938. Ou seja, a presença e o impacto das mídias do Brasil durante o evento eram muito menores que os gerados pela figura de Leônidas, que ganhava força e vida independente naquele momento. Assim, as alcunhas, fotografias e notícias do jogador passaram a circular pelo continente europeu a partir do apoio das mídias estrangeiras sob um ponto de vista “internacional”.

Mas, tal como no Brasil, sua imagem internacional não fugiu à regra do controle sobre a informação. A documentação sobre a organização da Copa do Mundo de 1938 conservada pelo centro de documentação da FIFA aponta, por exemplo, para o monopólio da notícia por algumas agências de notícias e alguns poucos periódicos franceses. Uma vez que o Estado francês não demonstrou interesse em mobilizar o evento como havia feito com as Olimpíadas de 1924 (cf. TUMBLETY, 2007; GIGLIO; RUBIO, 2014), o caminho parece ter ficado ainda mais livre para que o comitê organizador liderado pela FIFA e pela Federação Francesa de Futebol (FFFA) definisse como a Copa deveria ser construída. Afora negociar os direitos de publicação de resumos e de publicidade de

todo o evento com apenas duas empresas²³⁸, o comitê organizador elaborou o seguinte protocolo para a produção de imagens:

não será concedida permissão a fotógrafos de países estrangeiros. A câmara sindical francesa de fotografia (seção de atualidades) se comprometeu [...] a fotografar todos os jogos e colocar, no mesmo dia, as fotos à disposição dos jornais dos países visitantes. Esse mesmo serviço colocará as mesmas fotografias à disposição das agências francesas não sindicalizadas, e as fotos serão colocadas à venda no valor da tarifa do sindicato. Por outro lado, até quatorze autorizações por jogo serão dadas aos jornais franceses pelo Sr. Caudrilliers (*Petit Parisien*), presidente do sindicato de fotógrafos de jornais franceses. No verso, segue o regulamento relativo à exclusividade concedida à câmara sindical francesa de fotografia. Nenhuma autorização será concedida aos desenhistas.²³⁹

Eram, pois, vigorosas as restrições do comitê organizador sobre a produção de fotografias e de filmes durante a Copa do Mundo. Àquela altura, dezenas de solicitações de credenciais para repórteres e jornalistas cobrirem o evento já haviam sido enviadas por uma série de países. E embora não seja possível afirmar que o protocolo do comitê tenha sido criado em razão de tamanha demanda, fato é que periódicos e agências de notícias enviaram cartas apresentando pequenas justificativas para adquirirem o direito de noticiar a Copa do Mundo para seus consumidores. Entre elas, chama a atenção a que foi enviada pela norte-americana *United Press Associations* para solicitar duas credenciais para jornalistas e uma para um telefonista, o que lhes permitiria fazer a cobertura de todos os jogos do torneio. A justificativa baseava-se no seguinte argumento:

A *United Press* é uma agência de notícias como a *Havas*²⁴⁰, servimos 1850 jornais de 53 países diferentes, incluindo praticamente todos os países que participam da Copa. Somos a única grande agência a servir os jornais da América Central, do Brasil, da Argentina e dos Estados Unidos. Além disso, nós asseguramos um serviço esportivo a nossos

²³⁸ A *Maison Gozlin* e as Edições *George Lion*.

²³⁹ Documento de organização da Copa do Mundo, instruções aos representantes da FIFA para a organização dos jogos da competição de 04 a 19 de junho, 16-05-1938. Tradução nossa: “il ne sera pas délivré d'autorisation aux photographes des pays étrangers, la chambre syndicale française de la photographie (section de l'actualité) ayant pris l'engagement par les opérateurs de ces agences, de photographier tous les matches et de mettre les clichés, le même jour, à la disposition des journaux des pays visiteurs. Ce même service mettra les mêmes photographies à la disposition des agences françaises, non syndiquées, les clichés étant mis en vente au tarif syndical. d'autre part, des autorisations jusqu'à concurrence de quatorze par match seront données aux journaux français par les soins de M. Caudrilliers (*Petit Parisien*), Président du syndicat des photographes des journaux français. Ci-contre, le règlement concernant l'exclusivité concédée à la chambre syndicale française de photographie. Il ne sera délivré aucune autorisation aux dessinateurs”.

²⁴⁰ A mais antiga agência de notícias da França, criada em 1835. Deu origem a agência France-Presse.

jornais clientes na Itália, Alemanha, Tchecoslováquia, Polônia e países escandinavos²⁴¹.

Além de enumerar o considerável volume de clientes ao redor do mundo, o pedido revela que a indústria da informação esportiva já se organizava sob o princípio do monopólio. Infelizmente, não foi possível descobrir se as credenciais foram concedidas ou se a *United Press* acabou comprando as fotografias da associação de fotógrafos ou dos periódicos franceses autorizados a cobrir o evento. De todo modo, sabemos que, com algumas poucas exceções, a imprensa brasileira recorreu ao mesmo conjunto de fotografias oferecido pela *United Press* para reportar as cinco partidas do selecionado brasileiro na Copa do Mundo de 1938.²⁴²

É interessante mencionar que nem todas as fotografias desse conjunto apresentavam a mesma qualidade, de modo que as que mais circularam e se repetiram nos jornais e revistas foram aquelas que apresentaram melhor definição ou maior poder de síntese. Esses são os casos da fotografia do embate envolvendo Leônidas na partida contra a Polônia (fig. 97, capítulo 3) ou daquela que focaliza o jogador ofegante e sentado sobre o gramado, provavelmente na longa partida contra a Tchecoslováquia

²⁴¹ Correspondência entre United Press Associations e Federação Francesa de Futebol, 15-04-1938. Centro de Documentação da FIFA. Tradução nossa.

²⁴² Como é possível notar ao acompanhar a cobertura de *O Globo Sportivo*, *O Cruzeiro* e, em São Paulo, de *A Gazeta Esportiva* (que também se valeu de imagens e de reportagens da *Associated Press*). O centro de documentação da FIFA possui pequeno acervo das revistas publicadas à época dentro e fora da Europa e permitiu a comparação.

Figura 116 - Sem Título



Fonte: Uol²⁴³

Evidentemente, as fotografias de perfilamento dos jogadores pouco antes do início da partida são, ainda hoje, as mais utilizadas nas matérias sobre o evento por concentrarem, como já mencionado, a maior parte das informações necessárias para sua rememoração. São também conhecidas as fotografias da concentração dos jogadores durante a estadia em Paris (fig. 117). Ao observá-las, torna-se difícil não estabelecer um diálogo sob o ponto de vista temático e formal com algumas das pinturas de Di Cavalcanti:

²⁴³ Disponível em: <https://copadomundo.uol.com.br/2010/historia-das-copas/1938-franca/voce-sabia/>

Figura 117 – “Vemos os brasileiros descansando, tocando e cantando. Leônidas admira”. Il calcio illustrato, 08-06-1938



Fonte: Museu da FIFA

Esse conjunto de imagens era parte do material produzido por um pequeno número de fotógrafos autorizados pela FIFA e pela FFFA para registrar todo o evento. Em seu trabalho para atender à demanda de variados clientes ao redor do mundo e respeitar as restrições colocadas por tais instituições, outras dificuldades se apresentavam a eles. Já mencionamos que à época as câmeras não possuíam lentes para grandes aproximações com o objeto das fotografias e que a possibilidade de movimentação ao redor do campo era restrita (figura 118, a seguir). Acrescente-se o fato de que, sendo também responsáveis por selecionar e enviar imagens aos clientes a partir de aparelhos como o *telefoto*²⁴⁴, os fotógrafos viveram as tensões associadas à intermitência e à irregularidade das chamadas telefônicas à época:

²⁴⁴ Máquinas semelhantes ao fax que convertiam imagens em pulsos elétricos. Para realizar a transmissão, os fotógrafos precisavam antes revelar as imagens. As técnicas e dificuldades associadas ao aparelho são enumeradas em reportagem de Victor Vieira (2012).

Figura 118 – Fotógrafos posicionados na linha de fundo do campo para captar lances de uma partida da Copa de 1938.



Fonte: Centro de documentação. Museu da FIFA.

Figura 119 – Aparelho de telefoto



Fonte: Estado de São Paulo.

Como os direitos de radiodifusão foram administrados de forma menos centralizada, tendo os países o direito a difundir as partidas relacionadas às suas equipes²⁴⁵, os documentos da FIFA evidenciam que as imagens representavam grande preocupação entre os agentes do comitê organizador. Algo previsível diante do exposto até aqui. Com as restrições, a FIFA e a FFFA apenas atestavam que era parte do trabalho de organização do espetáculo estabelecer o controle sobre a produção e a difusão das imagens, uma vez que elas forneceriam o índice de veracidade para lastrear centenas ou milhares de relatos pelo mundo. Por essa razão, valia endossar convenções fotográficas sintéticas e abstratas o suficiente para delinear um ponto de vista “internacional” sobre o evento²⁴⁶. Longe de procurar pela pluralidade característica de um encontro entre culturas, as fotografias se limitavam a uma visualidade destinada a repetir padrões

²⁴⁵ Segundo a documentação da instituição, o Brasil recebeu o direito de radiodifundir a Copa por meio da Radio Club Brasil.

²⁴⁶ Invariavelmente aprendidas pelos fotógrafos em seus trabalhos em revistas ilustradas como *Vu*, *Life* etc.

conhecidos dentro e fora de campo, de maneira a obter o tom de neutralidade conveniente às duas instituições e ao país sede.

Assim, afora definir o valor de troca das fotografias a serem produzidas com base nas regras e tabela de preços do sindicato dos fotógrafos franceses, FIFA e FFFA procuraram controlar seu valor de uso, ou seja, procuraram administrar a *recepção* e a *apropriação* dos signos e símbolos visuais associados ao torneio mundial de futebol. Buscavam, desse modo, instituir os parâmetros para compreendê-lo segundo uma visão hierárquica, hegemônica e internacional do evento esportivo, algo só possível após incorporar as visões estabelecidas em nível local e nacional.

4.4 Imagens em negociação: a construção de Leônidas pela opinião pública

A partir desse quadro, torna-se evidente que não foram apenas dirigentes de clubes, técnicos, jornalistas e fotógrafos do Brasil ou de países como a França os únicos a administrar os signos produzidos em torno de Leônidas da Silva. A atuação centralizadora da FIFA sobre a produção e a circulação das imagens sinaliza sua preocupação com um novo agente que se constituía em meio ao aumento da visibilidade social do futebol e de jogadores como Leônidas: a opinião pública. Era a ela que *O Globo Sportivo* dirigia as satisfações e as promessas em torno do comportamento do jogador da seleção e do Flamengo. E era com ela que o *Jornal dos Sports*, *O Cruzeiro* e a publicidade em torno de produtos como cigarros negociavam sua circulação pela cidade.

Para melhor compreendê-la, é preciso iniciar pontuando as diferenças e a colaboração entre “público consumidor de notícias” e “opinião pública”. Embora a imprensa se dirigisse ao público consumidor de notícias, ou seja, àqueles com capacidade de compra de seus jornais e revistas, o movimento de ler, ver e comentar as informações neles publicadas transcendia a parcela de seus efetivos compradores. Invariavelmente praças, cafés, comércios, lojas de serviços como as barbearias, repartições públicas, bondes e mesmo residências ou clubes abrigavam os diários de notícias e as revistas ilustradas com suas sínteses visuais a oferecer temas e abordagens para as conversas entre populares, segmentos médios da sociedade, intelectuais, elite econômica e até mesmo representantes do Estado. Sendo também associadas à cultura do café, do cigarro e do rádio, as notícias sobre o mundo circulavam mesmo entre aqueles que pouco ou nada liam.

A recepção de conteúdos midiáticos era, portanto, ampla e as preferências temáticas de quem os recebia acabava determinando as informações que integrariam os

ciclos diários, semanais, quinzenais ou mensais de oferta da notícia. Para Gabriel Tarde (1989) e John Thompson (1995), tal dinâmica, iniciada com o advento da imprensa, ia constituindo a partilha de assuntos de interesse geral. Segundo esses autores, tal partilha, que não significava necessariamente consenso, foi a responsável pela formação da chamada opinião pública.

Assim, constituído como um tema jornalístico e pauta de interesse comum, o lugar de craque e de celebridade esportiva de Leônidas da Silva era continuamente reiterado quando pessoas dos mais diferentes universos trocavam comentários sobre ele durante os anos finais da década de 1930. Ou seja, a trajetória midiática do jogador estava estritamente subordinada ao impacto desses comentários sobre a imprensa nacional e internacional. Aliás, é justamente nesse ponto que reside a diferença fundamental com relação à trajetória midiática de Marcos Carneiro de Mendonça. Ainda que torneios como os sul-americanos e os amistosos Rio-São Paulo tenham projetado a imagem do goleiro para além do território de sua cidade, ela pouco transcendeu o círculo elitizado de sua socialização. Apenas posteriormente, em face das transformações associadas à profissionalização do futebol e ao desenvolvimento da imprensa especializada, bem como de suas tentativas de aproximação com uma nova história do amadorismo, o nome de Marcos foi retomado em meio à dinâmica da opinião pública — não sem consequências para sua imagem, como revelaram os comentários de Mario Filho.

Quanto a Leônidas, alguns desdobramentos dessa produção coletiva são bastante conhecidos, como é o caso da mobilização de sua imagem na construção de uma identidade nacional baseada na mestiçagem e no futebol. A questão merece ser aqui retomada sob nova perspectiva, considerando a relação entre a cultura visual, a formação da opinião pública nacional e a criação da celebridade esportiva. E duas obras dedicadas ao tema figuram como ponto de partida para essa reflexão.

Em *O Brasil entra em campo! Construções e reconstruções da identidade nacional, 1930–1947*, Denaldo de Souza (2008) investigou a construção da identidade nacional a partir da perspectiva da negociação entre o povo, representantes do campo político, como João Lyra, presidente do Conselho Nacional de Desportos (CND)²⁴⁷ e do campo esportivo, como os dirigentes dos clubes de futebol do Rio de Janeiro. Após explorar os usos que o Estado varguista fez do futebol através de seus decretos e discursos governamentais, o autor se deteve nas reportagens cotidianas sobre o esporte e, aos

²⁴⁷ Também presidente do Botafogo de Futebol e Regatas entre 1941 e 1942.

poucos, deixou os projetos estatais entrevistados no ideal de cidadão disciplinado para se aproximar do universo construído em torno de Leônidas da Silva.

A figura do jogador lhe permitiu analisar a construção de uma identidade que, extrapolando o território suburbano de onde emergira Leônidas, ia reunindo não apenas a cidade do Rio de Janeiro, mas o próprio país. Ao acompanhar as matérias publicadas na imprensa, Souza passou a analisar o jogador sob a perspectiva do carisma, cuja definição vale aqui recuperar:

[O] carisma pode aparecer em qualquer parte da vida social, desde que a área em questão esteja em evidência e pareça imprescindível para a sociedade. Se o carisma é sinal de envolvimento com os centros que dão vida à sociedade, e se os centros são fenômenos culturais e historicamente construídos, torna-se necessária a investigação desses carismáticos assim como dos centros que lhe dão sustentação. No caso brasileiro, o futebol se constituiu num centro importante não somente pelo esporte em si mesmo, mas porque ele carregava — e carrega — uma infinidade de representações sobre a nação brasileira (p. 160).

Sendo o carisma um sinal da força de um elemento cultural baseada na capacidade de condensar uma rede de significações, o futebol figura como um centro de uma rede de significações em que Leônidas representava

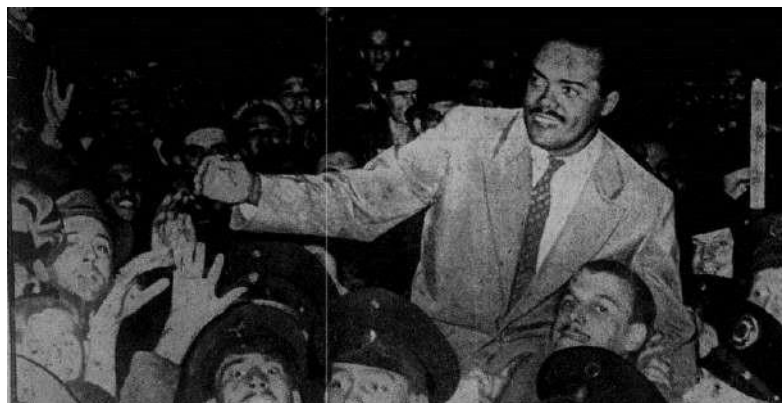
o jogador mais carismático não somente por ser excepcional, fazendo gols incríveis. Mesmo quando ficou inativo devido às contusões ou à prisão, Leônidas mantinha-se carismático. Se isso ocorria era porque ele se identificava e se aproximava dos centros almejados pelos trabalhadores, com suas concepções de povo brasileiro mais próximos do mundo do lazer do que do mundo do trabalho e da disciplina (*idem*).

Tanto a excepcionalidade das jogadas e gols quanto os valores que ele mobilizava eram importantes componentes do carisma de Leônidas. Por estarem ligados ao universo do lazer e ao uso do tempo livre²⁴⁸, contrapunham-se às políticas de promoção do valor do trabalho do governo de Getúlio Vargas, segundo Sousa. O autor nota, em suma, que o carisma não era um traço imanente ao jogador, mas algo negociado com os trabalhadores.

É interessante notar que tal percepção emerge quando o historiador se dedica à análise das fontes de imprensa (cf. SILVA, D., 2010). A imagem que ilustra a capa de seu livro, reprodução proveniente de *O Negro no futebol brasileiro*, de Mario Filho (1964), é bastante representativa dessa aproximação. Trata-se de uma fotografia de consagração, em que o povo eleva, sustenta seu ídolo (e não deixa de procurar pelas lentes dos fotógrafos):

²⁴⁸ Categoria já explorada em nosso trabalho de mestrado em diálogo com os trabalhos de Richard Sennett (1999) (cf. SILVA, D., 2017).

Figura 120 – Detalhe (aproximação) da fotografia que marca a chegada de Leônidas à estação ferroviária do Brás, em 1942. Estima-se que 10.000 pessoas o tenham recepcionado.



Fonte: desconhecida²⁴⁹

Captada durante a recepção de Leônidas à estação ferroviária do Brás, em São Paulo, no ano de 1942, essa fotografia assumiu uma série de significados. Primeiramente, figurou como o índice da superação das dificuldades vividas pelo jogador entre 1939 e 1941²⁵⁰. Em segundo lugar, marcou a passagem do ídolo para o São Paulo Futebol Clube, em meio a mais uma das disputas entre Rio e São Paulo, como enuncia, aliás, *O Globo Sportivo*, em manchete de 17 de abril de 1942, “Leônidas: uma vingança do football paulista”. E se ela foi amplamente difundida em São Paulo, apenas *O Globo Sportivo* publicou imagem semelhante no Rio de Janeiro²⁵¹. Mas nele a figura de Leônidas mal pode ser discernida na impressão pois, ironicamente, está partida ao meio, no miolo do caderno. Desse modo, na página de *O Globo Sportivo* a atenção da fotografia se dirige naturalmente para as pessoas ao redor do jogador que, em sua maioria, acenavam para a câmera.

Ora, a fotografia revela, como poucas, a centralidade da opinião pública para a criação e a manutenção do carisma do jogador. Pois só foi possível ao Estado e à imprensa associarem Leônidas da Silva ao discurso de identidade nacional porque suas imagens como craque nos braços do povo circularam pelas mãos e sob os olhos das pessoas. Sem imagens que agradassem boa parte da opinião pública — a ponto de ecoarem nas vozes do rádio à época — não haveria meios materiais para a identificação com o ídolo.

²⁴⁹ A imagem não consta no acervo de *A Gazeta Esportiva*.

²⁵⁰ Com os dirigentes do Flamengo e, em seguida, com a justiça militar. Leônidas ficou detido em prisão militar durante 8 meses em razão de problemas com o certificado de reservista.

²⁵¹ Embora não se tratasse da mesma fotografia publicada em *A Gazeta Esportiva* e no livro de Souza, tratava-se do mesmo evento e do uso da mesma convenção fotográfica, qual seja, mostrar a relação entre a massa e o ídolo como indivíduo.

Não por acaso, os fãs presentes na estação do Brás procuravam se aproximar de Leônidas ao mesmo tempo em que buscavam pelas lentes das câmeras. Tratava-se de buscar, com o auxílio da presença do craque, pelo reconhecimento proporcionado pela fotografia.

A questão reaparece na segunda obra que aqui interessa analisar sob o ponto de vista da cultura visual é *O crime do restaurante chinês. Carnaval, Futebol e Justiça na São Paulo dos anos 30*, livro do historiador Boris Fausto (2009) sobre a repercussão de um crime ocorrido em São Paulo durante o carnaval de 1938 em um restaurante chinês no centro da cidade. Quatro pessoas foram brutalmente assassinadas e o ajudante da cozinha, Arias de Oliveira, um homem de cor negra que “lembrava” Leônidas da Silva rapidamente se tornou seu principal suspeito. Para analisar o caso, Fausto acompanhou os noticiários de *A Gazeta* e analisou inúmeros inquéritos policiais. Em sua pesquisa, notou que as fichas de suspeitos eram regidas por um mesmo padrão em que a cor da pele, profissão, escolaridade, naturalidade e residência figuravam como seus principais descritores. Notou também que Arias de Oliveira preenchia os requisitos mais utilizados para a condição de principal suspeito: era negro, semiletrado, sem residência fixa e não natural de São Paulo.

A nosso ver, embora Fausto não mencione a centralidade das imagens em sua pesquisa, é possível notá-la na forma como compreendeu o processo de construção do criminoso nos meios policiais e na imprensa. Os inquéritos por ele analisados eram construídos com base naqueles descritores e em fotografias cujas convenções dialogavam com as ideias de Cesare Lombroso e com os retratos tipo 3x4 para a identificação e o controle das “classes perigosas”. Não se pode esquecer que no Brasil boa parte da população que tinha por traço fundamental não o tamanho da caixa craniana, como nas imagens de Lombroso, mas a cor da pele, se afigurava como perigosa ao Estado.

Daí suas imagens não circularem apenas nos inquéritos, mas nas páginas dos diários de notícias, atendendo às demandas por controle social. A partir delas, também foi possível criar e satisfazer a curiosidade popular em torno do universo do crime. Tal como ocorria em outras capitais ao redor do mundo, São Paulo vivia um período turbulento. A cidade se tornava palco de estranhamento e de medo face a uma urbanização acelerada e à chegada de levas de migrantes e imigrantes para atender ao seu processo de industrialização. Nesse contexto, Estado e imprensa acentuavam a associação entre pele negra, contravenção e crime. Diante das novas formas de colocação no mercado de trabalho, o mecanismo também contribuía para manter a população negra afastada das novas oportunidades. Ou seja, os signos tecidos em torno da indústria e do mundo urbano

paulistano ao final da década de 1930 contribuíram para manter grande parte da população negra apartada das novas disputas por trabalho.

Um segundo processo pôde ser acompanhado por Boris Fausto com o auxílio das imagens publicadas nos periódicos da época. Embora Arias tenha sido pré-condenado pela imprensa desde que começou a figurar como principal suspeito, o processo acabou tomando um rumo diferente à medida que a Copa do Mundo se aproximava. Como vimos, desde o final do ano de 1937 as notícias sobre futebol e, principalmente, sobre Leônidas da Silva se intensificavam nos periódicos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Com elas, circulavam também inúmeras fotografias do craque como um ícone da seleção brasileira. Além disso, nesse mesmo período, o advogado Paulo Lauro, da organização militante Frente Negra de São Paulo, assumiu o caso de Arias acrescentando ao processo um tom pioneiro ao mencionar dados relacionados ao racismo no Brasil.

Para Fausto, esses dois eventos influenciaram a opinião pública fazendo com que Arias de Oliveira deixasse de figurar como “monstro assassino” para aos poucos se tornar um “moço perdido na grande cidade”. Essa imagem foi confirmada na última audiência do caso, em setembro de 1940, quando Arias foi absolvido por falta de provas. Segundo os autos analisados pelo historiador, a decisão fora “recebida com uma prolongada salva de palmas” em um desfecho considerado surpreendente e emocionante.

A narrativa do historiador aqui interessa por permitir entrever como ele lidou com a circulação das imagens de Leônidas e de Arias nos diários paulistanos. Tomando-as em paralelo, como faziam aqueles que acompanhavam as páginas policiais e esportivas d’*A Gazeta* e d’*A Gazeta Esportiva*, as mais lidas pelos consumidores dos produtos idealizados por Casper Líbero, Fausto provavelmente se deparou com as seguintes fotografias:

Figuras 121e 122 – Retratos de Arias de Oliveira e de Leônidas da Silva



Fonte (121): *A Gazeta* 10-09-1940
 Fonte (122): *A Gazeta Esportiva* 15-06-1938

Embora as matérias que mobilizam as imagens (figuras 121 e 122) possuam dois anos de diferença, já sabemos que a maior parte dos retratos publicados provinham de uma espécie de banco de imagens que não possuíam relação com as matérias publicadas, pois serviam para ser indefinidamente repetidos. O corte de cabelo de Leônidas (bastante diferente do que apresentou durante a Copa de 38) e o terno de Arias (que estava na prisão em 1940) apenas confirmam essa disparidade. De todo modo, como os retratos se referem ao fim dos anos 1930 e foram repetidos em outros momentos pelos periódicos em questão, servem perfeitamente ao exercício de comparação.

É preciso iniciar notando que eles são delimitados pelo mesmo tipo de moldura, de título, de legenda e de fontes, o que indica uma linha de continuidade entre *A Gazeta* e a *Gazeta Esportiva*, de maneira semelhante ao que vimos em relação ao surgimento d’*O Globo Sportivo*. Ao mesmo tempo, um olhar um pouco mais detido sobre as imagens dos personagens é suficiente para notar que tais retratos²⁵² não revelam outra similaridade

²⁵² E mesmo outros facilmente localizáveis em *A Gazeta* e por meio de ferramentas de busca da internet.

física entre eles senão a cor da pele e um corte de cabelo curto. As aproximações ficam, portanto, por conta daquilo que não está nas faces dos retratados.

Ora, o paralelismo entre as imagens de Arias e Leônidas nas páginas policiais e esportivas remete, uma vez mais, ao diálogo estabelecido entre as formas de apresentar as notícias, ao tipo de consumo que fomentavam e às demandas que ele criava. Para compreender parte dessa dinâmica, deve-se lembrar que embora *A Gazeta* ainda os utilizasse, os periódicos já não viviam apenas de retratos. O instantâneo já havia se estabelecido como linguagem e figurava como base para o fotojornalismo que tinha

como característica fundamental a relação entre texto e imagem fotográfica, na elaboração de uma narrativa [...]. As fotografias não ilustravam o texto escrito, tinham ao contrário uma autonomia em relação a ela, atuando muito mais como a expressão visual do que estava sendo tratado na matéria. Essas matérias poderiam versar sobre temas variados, mas tinham em comum a composição de um relato temporal em uma trama, com princípio, meio e fim, além de personagens e lugares tudo registrado pelo instantâneo fotográfico como forma de identificar o relato com a realidade dos acontecimentos — uma espécie de pré-história da notícia em tempo real das televisões do século XXI (MAUAD, 2008)²⁵³.

Leônidas e Arias eram, pois, tratados como personagens de narrativas que, embora não fossem ficcionais, eram oferecidas em séries diárias ou semanais, tal como nos folhetins que haviam forjado os leitores de impressos no século anterior. O comportamento exigido para a leitura era, aliás, semelhante, pois as narrativas em capítulos “pediam” para ser acompanhadas nos jornais como eram nos folhetins. Assim, as notícias sobre os dois rapazes de cor negra eram acompanhadas paralela e *seriadamente* nas páginas da *Gazeta*. E os elos imaginados entre suas trajetórias foram tantos quantos foram os seus leitores.

Ao considerar questões como essa, Benedict Anderson (2008) afirmou o caráter profundamente ficcional do jornal. Diante do elevado número de eventos nele reportados sobre realidades vividas em momentos e espaços completamente diversos, sua compreensão depende do exercício da imaginação de seus leitores na busca por estabelecer nexos de causa e efeito entre eles. Para Anderson, essa complexa tarefa cultural está na origem da formação de uma comunidade e sua opinião pública.

Sousa e Fausto trabalham em perspectiva análoga e evidenciam o papel das fotografias e das tramas jornalísticas na configuração de Leônidas como uma personalidade de destaque. Ao pesquisarem os efeitos da figura do jogador na formação

²⁵³ Comunicação Oral: Uma disputa, uma perda e uma vitória: fotografia e a produção do acontecimento histórico na imprensa ilustrada dos anos 1950. Palestra apresentada no Seminário de Comunicação e História 1808-2008, realizada no dia 3 de outubro de 2008, organizado pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ.

da identidade nacional dos anos 1930, acabam por mostrar, ainda que indiretamente, o quanto a opinião pública também foi agente fundamental na construção dos signos a partir dos quais preferia *ver* Leônidas. E as fotografias que mostravam o rapaz negro, bem vestido e associado à circulação burguesa e citadina eram apenas algumas das razões pelas quais ele pôde se tornar tão representativo dos segmentos populares e do sentimento de nacionalidade.

4.5 Leônidas no São Paulo Futebol Clube: a bicicleta

Um último momento merece ser mencionado sobre o processo de construção de Leônidas da Silva como celebridade a partir das imagens. O ano de 1942 marcou sua saída definitiva do circuito carioca de futebol. Vendido ao São Paulo Futebol Clube na maior transação econômica envolvendo um jogador de futebol à época, a operação assumiu forte dimensão simbólica em relação à rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo, à supremacia do nacional sobre as identidades regionais proposta pelo Estado Novo, mas também em relação à trajetória midiática do craque.

É preciso iniciar pontuando que o universo fotográfico de São Paulo manteve o papel de alimentar e de espelhar a valorização de Leônidas da Silva junto à opinião pública, embora de maneira diversa do que havia sido experimentado no Rio de Janeiro. Casper Líbero, proprietário de *A Gazeta* e de *A Gazeta Esportiva*, protagonizou a renovação do jornalismo em São Paulo ao final dos anos 1920 tal como Assis Chateaubriand e Roberto Marinho haviam feito no Rio de Janeiro. Entretanto, seus principais produtos não apresentavam pautas amparadas no universo da vida privada como aqueles dos empresários cariocas.

Desse modo, os campos de futebol seriam os cenários em que o jogador mais seria visto na capital paulista. Ainda que nessa paisagem também lhe pesassem controles visuais e discursivos, Leônidas pôde criar universos novos, sobretudo em relação a sua atuação esportiva. A execução da bicicleta, sua jogada mais conhecida, por exemplo, foi fotograficamente captada apenas duas ou três vezes na história do jogador, todas elas no estádio do Pacaembu. Recém-inaugurado, o estádio se valeu das bilheterias associadas às apresentações de Leônidas a partir de 1942 para se estabelecer como um espaço

importante da cena esportiva paulistana²⁵⁴. E por ter sido o espaço onde as bicicletas aconteceram, acabou figurando como o símbolo da incorporação do jogador ao cenário paulista.

A primeira notícia sobre a execução de uma bicicleta por Leônidas foi em 24 de abril de 1932, quando ainda atuava no Rio de Janeiro, em uma partida entre Bonsucesso e Carioca. Já pelo Flamengo, conta-se que teria realizado a jogada somente uma vez, em 1939, contra o Independiente da Argentina. Essas duas narrativas não são acompanhadas de registros visuais. Quanto à atuação de Leônidas em São Paulo, a bicicleta teria acontecido em cinco oportunidades, segundo o historiador do SPFC, Michael Serra, tendo a primeira delas acontecido em 14 de junho de 1942, na segunda partida em que jogou oficialmente pelo clube contra o Palestra Itália (cf. OS GOLS, 2017). A segunda, menos citada, foi registrada em maio de 1943, tornando-se também a capa de *A Gazeta Esportiva* (fig. 123):

Figura 123 – 2ª bicicleta Leônidas pelo São Paulo F. C. (1943)



Fonte: A Gazeta Esportiva

Já a mais famosa das bicicletas foi captada apenas anos depois, durante a partida contra o Juventus, em 13 de novembro de 1948, quando o São Paulo ganhou por 8 a 0:

²⁵⁴ Posteriormente, tais eventos contribuiriam para que o estádio se tornasse uma espécie de monumento, no sentido assinalado por Le Goff (1996). É preciso lembrar que o estádio do Morumbi, que viria a representar o São Paulo Futebol Clube, seria construído apenas vinte anos depois.

Figura 124 – Leônidas executa a bicicleta no Pacaembu, Alberto Sartini, 13-11-1948



Fonte: A Gazeta Esportiva

Ainda que fuja à periodização da pesquisa, a última e “vitoriosa” fotografia já vinha sendo configurada no imaginário de torcedores e de fotógrafos desde os primeiros relatos orais. Embora muitos afirmem que o primeiro a executar a bicicleta na América do Sul tenha sido o chileno Ramón Uzaga, em 1914, e que Leônidas tenha declarado não se entender como o criador da jogada, a fotografia de Sartini permanece sendo mobilizada como um atestado de sua invenção. A principal razão para tal associação é enunciada pelo próprio jogador:

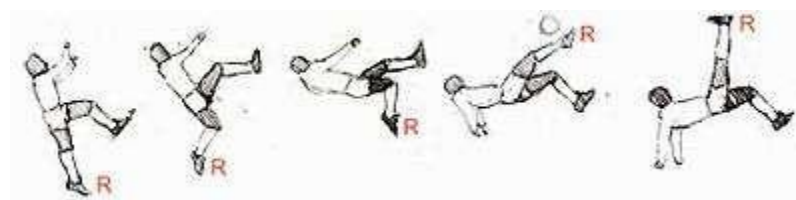
[F]oi a imprensa que denominou o nome de bicicleta. Para mim era um lance comum do futebol, em que a bola vinha passando e eu joguei as pernas para o ar e fiz o movimento de uma bicicleta. A imprensa então denominou que fui feliz, saiu o gol e que foi um lance de bicicleta que eu criei. Eu não sou o criador de nada porque o futebol tem cento e tantos anos e alguém já deveria ter feito nessa época. Eu talvez tenha difundido esse lance, mas não sou o criador de nada (SILVA, Leônidas, s/d)²⁵⁵.

Como Leônidas frequentemente realizava essa jogada e ocupava lugar de notório destaque ao final da década de 1930, tais elementos figuraram como razão suficiente para que ele acabasse se tornando o principal representante da jogada. Pois sua capacidade de *concentrar e difundir* signos visuais não se restringia apenas ao universo dos valores da vida privada, social ou pública. Já dissemos que o jogador cumpriu papel importante em relação à compreensão da linguagem do instantâneo. Quando agentes da imprensa associaram a invenção da bicicleta a Leônidas — para quem as atenções midiáticas se voltavam a todo momento — aumentaram voluntária ou involuntariamente a possibilidade de ter a jogada registrada fotograficamente.

²⁵⁵ Declaração de Leônidas disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9BTpVwCtX8M>

O impacto da jogada na opinião pública e os comentários produzidos e reproduzidos nas relações face a face e via imprensa foram configurando aquilo que torcedores, leitores, fotógrafos e seus editores gostariam de ver capturado fotograficamente. A imagem publicada na capa de *A Gazeta Esportiva*, em 1943, representa a primeira tentativa exitosa desse “desejo”. Mas, em verdade, ele só se realizaria plenamente na fotografia icônica de Alberto Sartini, publicada pela mesma folha, na citada partida contra o Clube Juventus, em 1948. Entre as duas imagens (figuras 123 e 124) pesam diferenças tanto em relação ao enquadramento do lance quanto ao momento de captura pela fotografia. Para compreendê-las, vale visualizar um esquema da jogada produzido por um autor anônimo:

Figura 125 – Decupagem do movimento da bicicleta



Fonte: Wikipédia

O amigo de Leônidas e também jornalista Luiz Ernesto Kawall (2017), que possui a fotografia de Sartini ampliada, emoldurada e em destaque em sua sala de estar, explicou os elementos que tornaram a imagem um ícone do futebol²⁵⁶. Ainda que a fotografia de 1943 tenha alcançado boa definição, é apenas a fotografia de Sartini que destaca o ponto de maior interesse da jogada: o momento em que o jogador se coloca paralelamente ao solo, tal como na quarta figura do esquema acima reproduzido. O resultado formal das duas fotografias publicadas por *A Gazeta Esportiva* é evidentemente diverso, tornando simples compreender por que apenas a fotografia de 1948 circula ilustrando inúmeros e variados textos sobre a trajetória do jogador.

Além da beleza plástica, a fotografia de Sartini revela o acúmulo de saberes de dezenas de fotógrafos, em quase duas décadas de tentativas para captar um movimento característico do craque Leônidas. Sobre essa conquista coletiva, o fotógrafo Rubens Fernandes (2010) afirma:

seria inimaginável alguma combinação prévia entre o jogador e o fotógrafo. Na realidade, ao olharmos admirados para esta fotografia, o

²⁵⁶ Entrevista concedida à autora em 05 jul. 2017.

que devemos valorizar é a perspicácia do fotógrafo que atento ao jogo documentou um lance até então inédito no futebol mundial. O jogador de costas para o gol tenta surpreender o goleiro com um movimento imprevisível. O que vemos na fotografia é o instante detido no inexorável fluxo de tempo. E a imagem consagra o lance e o jogador (s/p).

A fotografia consagra também o fotógrafo pois além de remeter à beleza do movimento, ela nos faz esquecer da força empenhada por Leônidas para o sobrevo e a troca de pernas em pleno ar. É possível dizer que tal imagem foi “tão desejada” que, muito embora a autoria de Sartini seja conhecida, uma vez que foi produzida quando a imprensa já creditava a produção dos repórteres fotográficos, ela raramente é atribuída, circulando mais como um produto coletivo e de domínio público.

Esse processo diz muito sobre o potencial de incorporação de certas imagens a repertórios mnemônicos individuais ou coletivos. A fotografia de Leônidas executando sua mais famosa bicicleta acabou se tornando uma espécie de “imagem-modelo” a alimentar o imaginário de fotógrafos, jogadores e torcedores que não cessam de procurar reviver essa experiência estética:

Figura 126 – Alberto Ferreira, bicicleta de Pelé, 1965. Aqui vemos a execução da última etapa da bicicleta, correspondente à quinta figura do esquema acima representado



Fonte: Icônica.com

Para Rubens Fernandes (*Idem, ibidem*):

anos mais tarde, Pelé repete a cena com uma precisão milimétrica. É uma bicicleta mais elaborada, do mais puro virtuosismo, mas tão surpreendente como a do Leônidas. Esta fotografia [acima] é de autoria de Alberto Ferreira, que trabalhou por 30 anos no Jornal do Brasil, sendo por 25 anos editor de fotografia. Essa imagem foi realizada no Maracanã, num jogo entre Brasil e Bélgica, em 1965. A precisão que podemos observar na fotografia não é a mesma das informações

disponíveis. Não fosse esta fotografia, como poderíamos descrever esse movimento, esse ângulo reto entre a perna direita e o corpo paralelo ao gramado, o zagueiro atônito e ao fundo a arquibancada do estádio? Palavras insuficientes para a grandeza da imagem.

A fotografia da bicicleta de Leônidas se tornou, pois, tão significativa que seguiu sendo recuperada, como modelo e como prova de excelência, tal qual a trajetória pessoal e profissional do craque. E, sabemos, inúmeros são os herdeiros de suas fotografias e narrativas. Mais que um simples exemplo de talento e de sucesso, a experiência de Leônidas figurou como um continente coletivo de saberes e de expectativas que transcenderam o próprio jogador, a população negra e o Brasil, abrindo uma janela para a afirmação do singular e do novo.

À guisa de conclusão: da *celebrificação* do craque à *celebritização* da sociedade

A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é trazida à modernidade não para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade ou para renunciar às suas tradições, mas para introduzir outro lugar de inscrição e de intervenção, outro lugar enunciativo híbrido, 'inapropriado' [...] As diferenças de cultura e de poder se constituem através das condições sociais de enunciação e de uma ruptura temporal, que é também o momento historicamente transformador, quando um espaço deslocado se abre entre a intersubjetiva "realidade dos signos [...] e o desenvolvimento histórico do sujeito na ordem dos símbolos sociais.

Homi K. Bhabha (2007, p. 365, nossa tradução)

Figura 127 – Fotografia que fazia parte da coleção de Leônidas foi doada ao Museu da FIFA (s/d)



Fonte: Centro de Documentação do Museu da FIFA

Para compreender a configuração do craque de futebol, figura que ainda hoje movimentava a sociedade brasileira cultural e economicamente, esta pesquisa se voltou para as trajetórias midiáticas de Marcos Carneiro de Mendonça e de Leônidas da Silva, bem como para a formação de uma cultura visual esportiva com foco na fotografia de imprensa. Tecidas por empresários, jornalistas, dezenas ou centenas de fotógrafos anônimos, consumidores de notícias, opinião pública e, sobretudo, os próprios jogadores, suas imagens aqui figuraram como o principal ponto de contato entre eles.

O primeiro conjunto de imagens foi descoberto no álbum de memórias do goleiro Marcos Carneiro de Mendonça, que também nos aproximou de um conjunto de relatos e

de comentários textuais colocados em circulação pela imprensa nas primeiras duas décadas do século XX. O material remete a uma temporalidade distendida, baseada em progressões, retornos e tentativas de ajustes por parte de um jogador cuja trajetória esportiva esteve afinada com a cultura visual da *Belle Époque* carioca. Seu álbum contém os signos fotográficos então mobilizados para validar a nova aparência de parte da cidade e de seus cidadãos após as reformas urbanas de Pereira Passos. Signos que se tornaram frequentes na visualidade do campo esportivo e que tinham o futebol como carro-chefe. Tecidos por alguns poucos repórteres fotográficos que, para atender as variadas demandas de indivíduos, famílias, clubes, periódicos diários e revistas, acabaram forjando uma forma fotográfica de ver o futebol que se baseava em convenções visuais com pouquíssimas variações. Assim, retratos individuais, retratos de equipes e cenas do público se apresentavam como suficientes para colocar em circulação as poses, uniformes, fitas e outros adereços dos jogadores, bem como os cenários esportivos em que se apresentavam.

Essa dinâmica permitiu compreender como as fotografias e os álbuns de família herdados do período imperial acabaram influenciando a chamada produção fotográfica “moderna” a ser vista nas revistas ilustradas. Ainda que suas páginas procurassem acrescentar novas cenas e cenários ao universo visual, seus personagens principais, fotógrafos e fotografados, seguiam sendo os mesmos. Assim, não era raro encontrar contiguidades, imitações e repetições de fotografias em álbuns de famílias e revistas ilustradas. Pois os sujeitos que começavam a organizar a experiência com o auxílio das imagens realizavam sínteses a partir de um conjunto de experiências visuais.

A cultura visual do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas também permitiu notar que a aparência social exortada por Marcos foi o resultado das negociações entre o jogador, seu segmento social e a cidade logo após as reformas urbanas. Naquele momento, o futebol foi elemento fundamental para que o goleiro pudesse constituir uma imagem ajustada às representações previstas para cenários urbanos recém-fabricados como clubes, campos e estádios de futebol.

Pouco tempo depois, o panorama visual esportivo da *Belle Époque* se alteraria profundamente com a incorporação de jogadores de cor negra na cena futebolística. A partir de figuras de destaque como Fausto dos Santos, a lógica de mobilização do patrimônio para as negociações em torno da visibilidade social passaria a ser confrontada

com a lógica do desempenho. Como resultado, novos signos fotográficos entraram em circulação no Rio de Janeiro a partir das demandas de grupos como a população negra, desejosa de enfim acessar as promessas da modernidade. A nosso ver, seu desejo de visibilidade e reconhecimento social acabariam cumprindo papel tão fundamental na configuração da visualidade do futebol quanto a atuação cotidiana dos fotógrafos.

Fausto pode ser considerado o primeiro ídolo do futebol no período do amadorismo a ser exclusivamente ligado ao campo esportivo. Uma vez que ele não possuía lastros de origem familiar ou patrimônio a ser mobilizado em seus retratos, estes se limitavam a exibir seu rosto ou sua presença em campo antes do início das partidas. Diferentemente de Marcos, Fausto não foi fotografado ao lado de autoridades públicas, ou usufruindo das dependências sociais dos clubes que representava. E esse era um claro sinal de que a cidade renovada não mais desejava se ver representada pelos principais jogadores de futebol do momento.

Jogadores como Fausto dos Santos foram preteridos nas representações da modernidade carioca, tanto em razão da cor — signo do trabalho compulsório nas primeiras fotografias produzidas no país — quanto por não possuir um patrimônio a ser investido nas transformações urbanas conduzidas pelos “gerentes” urbanos ligados ao comércio, à indústria e à especulação imobiliária. Assim, a abertura realizada pelo campo futebolístico e por outros universos associados aos entretenimentos nas primeiras décadas do século XX foi plenamente aproveitada por parcela importante da população negra e urbana. Sem contar com uma esfera pública aberta às negociações propriamente políticas, Fausto e tantos outros jogadores se valeram dos signos que estavam na “ordem do dia” para existir socialmente.

Quanto à segunda metade da década de 1930, foi iniciada sob um novo regime de visualidade esportiva, constituída em meio à consolidação do campo futebolístico profissional e às demandas por visibilidade e reconhecimento social no núcleo urbano. Em meio a esse contexto, exploramos o mercado editorial brasileiro com foco na Copa do Mundo de 1938 para dar relevo às circunstâncias e aos agentes que tornaram Leônidas da Silva um craque.

Naquele momento, governo, empresas e, sobretudo, a opinião pública em formação mobilizaram textos e imagens sobre o jogador contribuindo para o auge de seu reconhecimento social. A centralidade da opinião pública nesse processo é, aliás, o que diferencia sua trajetória daquelas de Marcos e Fausto. Embora dependesse do público

consumidor de notícias formado desde o século anterior, a opinião pública só foi delineada a partir de meados da década de 1930, quando se intensificaram os investimentos para o monopólio na produção de notícias e os intercâmbios socioculturais deles decorrentes.

Assim, com o auxílio do *Jornal dos Sports* e d'*O Globo Sportivo* pudemos acompanhar as negociações para que a imagem de Leônidas fosse adequada para um amplo consumo popular. Invariavelmente, as imagens do jogador surgiam “controladas” por textos que ecoavam demandas como a do Estado Varguista, que procurava torná-lo um modelo de cidadão. Desse modo, sob o mote da disciplina, os periódicos emitiam opiniões acerca da *circulação* excessiva do jogador, seja na “frequente” troca de clubes, seja em sua presença nos cafés do centro da cidade. A nosso ver, Mario Filho foi o jornalista que mais encarnou e difundiu tais conteúdos a partir de suas funções de editor, cronista ou autor de *O negro no futebol brasileiro*. Em verdade, seus trabalhos demonstram a atenção que o jornalista dedicou ao jogador para compreender o futebol no Brasil.

Paralelamente à imprensa esportiva, o universo da publicidade aproveitava a circulação do jogador nos principais locais de encontro da cidade para associá-lo a produtos como cigarros, relógios ou ternos. Enquanto fortalecia simbolicamente a ordem cidadina do momento, Leônidas ampliava sua presença física e fotográfica no centro do Rio de Janeiro. Assim, ao não depender dos signos de uma origem social aristocrática (como Marcos), nem se limitar ao campo estritamente esportivo (como Fausto), ele se movimentava pela cidade mantendo o mais perfeito diálogo com o que a modernidade carioca lhe oferecia.

Por essa razão, *O Cruzeiro* pôde configurá-lo como mais um de seus “produtos” para “exportação”, já que transitava formidavelmente em meio aos signos burgueses. Esse quadro de internacionalização só se completaria com a circulação das imagens e da fama de Leônidas pelos periódicos esportivos franceses, que lapidaram sua imagem conforme as conveniências locais. Naquele momento, parte da França valorizava a “mestiçagem” oriunda do modernismo brasileiro na mesma medida em que reagia à homogeneidade totalitária da cultura visual nazifascista. A questão não deixou de repercutir na Copa do Mundo de 1938 organizada pela FIFA e pela FFFA que, no entanto, pareciam mais interessadas em reiterar sua hegemonia na organização do futebol mundial. Por essa razão, o comitê organizador se esmerou em controlar a produção de fotografias de modo a obter um conjunto neutro de imagens a ser vendido ao redor do mundo. Nenhum tipo de posicionamento ou de interferência política foi publicamente manifestado pelo comitê

organizador. Assim, tal como a “mestiçagem”, o fascismo se fez representar sem problemas no torneio, tal como já havia acontecido nas Olimpíadas de 1936.

Enquanto isso, Leônidas seguia dando forma a uma trajetória extremamente singular e, sobretudo, *nova*. Para compreender essa novidade, as pessoas precisavam acompanhar suas histórias e imagens pela imprensa. E as notícias a ele relacionadas eram, por assim dizer, oferecidas em capítulos, o que ensinava aos interessados leitores a consumir os periódicos *seriadamente* a partir de um ritmo de publicação por eles ditado. Essa oferta promovia a compreensão de narrativas visuais a partir de instantâneos, tornando a linguagem do fotojornalismo mais acessível e, portanto, universalizável, tal como pretendia *O Cruzeiro*.

A transferência do jogador ao São Paulo Futebol Clube, em 1942, foi evento importante, acompanhado de perto por *A Gazeta Esportiva*. O periódico de Casper Líbero deu continuidade ao que fora tecido em torno de Leônidas no Rio de Janeiro, ao distinguir *narrativa e fotograficamente* o momento de superação do jogador após os conflitos com o Flamengo ou seu período na prisão. Mas acrescentou elementos novos à narrativa quando ofereceu o esperado instantâneo da jogada mais conhecida de Leônidas: a bicicleta. Além de oferecer um signo do talento e da excelência esportiva, a fotografia da jogada deu início aos ensaios autorais e estéticos associados ao futebol.

Nota-se, pois, que a figura de Leônidas cumpriu papel fundamental também em relação à construção da cultura midiática do país, pois auxiliou populares e outros segmentos sociais a compreender as notícias e imagens do futebol publicadas nos periódicos nacionais segundo a incipiente linguagem fotojornalística. Esse processo concorreu para que letrados, semiletrados e iletrados pudessem interagir em um amplo circuito cultural que tinha como base a leitura cotidiana de jornais e de revistas.

Com tais elementos pudemos compreender a importância da cultura midiática para a formação da opinião pública. Uma vez que as narrativas e as imagens publicadas em jornais e revistas não possuíam limites, nem lhes eram exclusivas, elas se conectavam com outras narrativas e imagens, muitas vezes oriundas de outros suportes, tempos e espaços. As inúmeras relações e sínteses realizadas pelos sujeitos que com ela interagem promoviam novas escritas culturais entrelaçando objetividades e subjetividades, em narrativas pessoais ou públicas²⁵⁷. Durante anos a figura de Leônidas foi auxiliar nesse trânsito de imagens tornando-se, por essa razão, central na configuração de discursos identitários com base na mestiçagem e num *topos* nacional.

²⁵⁷ Baseado na releitura, tradução e adaptação de ROGOFF, 2002.

É nessa medida que o processo de *celebrificação* do jogador não pode ser dissociado do processo de *celebritização* da sociedade. Leônidas foi o primeiro jogador de pele negra a conseguir visibilidade e reconhecimento social para além dos campos de futebol. Algo motivado pelo desejo de milhares de pessoas que, ao acompanharem midiaticamente sua trajetória, contribuía para que tal visibilidade e reconhecimento social se consumassem e se atualizassem. O dado só pode ser compreendido considerando-se a expansão do mercado de entretenimento nos anos 1930 em que populares e pessoas de pele negra foram tomados como parte de novos segmentos de consumo. Assim, se as políticas de Barata Ribeiro e de Pereira Passos haviam tornado pessoas de pele negra em anônimos urbanos a serem descartados, o momento sociocultural e econômico vivido durante a era Vargas exigiu recolocá-las no núcleo simbólico da cidade a partir de figuras como Leônidas da Silva, transformado na primeira celebridade futebolística do Brasil.

E se essa transformação não foi capaz de alterar dinâmicas de natureza política como aquelas mediadas pelo *direito*, não se pode deixar de reconhecer seus desdobramentos secundários: o surgimento de novos e “inapropriados” lugares de enunciação, como afirma Homi K. Bhabha. Mais do que um produto midiático, Leônidas foi um *sujeito* capaz de mobilizar em sua trajetória os principais signos em circulação ao final dos anos 1930. Representava o encontro entre alguns notáveis atributos pessoais — talento, inteligência, beleza e tendência à polêmica — e uma sociedade disposta a tomá-los como tema de interesse e de debate.

Com isso, Leônidas enunciou (não sozinho) que o fundamento de suas escolhas e atos não era o passado substancializado da escravidão, mas *seu* passado. Continuamente ressignificado em meio às barreiras de cor e de classe que lhe eram colocadas, mas também pelas aberturas de uma sociedade que se aburguesava, ampliava seu mercado de entretenimento e realizava suas primeiras reflexões pós-abolição, seu passado se movia sob a convicção de que seu destino era ser livre.

FONTES

Corpo documental principal

Manuscritos

- FLUMINENSE Football Club. Temporada 1914. Álbum de fotografias. Acesso entre outubro de 2017 e novembro de 2018:
- MENDONÇA, Marcos Carneiro de. Álbum e súmulas Marcos Carneiro de Mendonça (1908- 1918). Acesso entre março de 2015 e março de 2017.

Arquivo Dona Albertina dos Santos

- Recortes periódicos diversos
- Fotografias diversas
- Documentos pessoais

Arquivo família Marcos Carneiro de Mendonça

- Fotografias diversas
- Medalhas, troféus, flâmulas

Corpo documental básico

Memória institucional

Memoriais de Clubes

- São Paulo Futebol Clube
- Botafogo de Futebol e Regatas
- Fluminense Football Club
- Clube de Regatas do Flamengo
- Club de Regatas Vasco da Gama

Associação Brasileira de Imprensa

- *O Cruzeiro* (1949-1974)

Acervos públicos

Museu do Futebol – Centro de Referência do Futebol Brasileiro. Arquivo *A Gazeta Esportiva*.

Museu da Imagem e do som Rio de Janeiro

Depoimentos Projeto Memória do Esporte

- Domingos da Guia
- Marcos Carneiro de Mendonça

Biblioteca Nacional

- Anuário dos Diários Associados, 1931.
- Revista AGFA, 1939-1943.
- Hemeroteca digital²⁵⁸:
 - *Careta* (1910-1922)
 - *O Paiz* (1910-1922)
 - *Fon-Fon!* (1910-1922)
 - *Revista da Semana* (1910-1922)
 - *Jornal do Brasil* (1910-1922)
 - *O Globo* (1930-1950)
 - *O Globo Sportivo* (1938-1950)
 - *Jornal do Brasil* (1920-1950)
 - *Jornal dos Sports* (1931-1950)
 - *O Cruzeiro* (1930-1950)
 - *Sport Ilustrado* (1938-1950)

Arquivo Público do Estado de São Paulo

- *A Gazeta Esportiva* (1928-1950)
- *Folha da manhã* (1921-1959)
- *A vida sportiva* (1903)
- *Arte e Sport* (1903)
- *Antarctica ilustrada* (1904)
- *Sportsman – Revista esportiva e literária* (1906)
- *O pirralho* (1911)
- *São Paulo ilustrado – Semanário popular de atualidades* (1920)
- *A garoa* (1921)

Entrevistas

BOTELHO, Valterson (Memorialista Fluminense). Entrevista concedida à autora em 28 nov. 2018.

BUENO, Priscilla. (Neta de Marcos Carneiro de Mendonça). Entrevista concedida à autora em 01 set. 2017.

CONCEIÇÃO, José Luís da. (Repórter fotográfico). Entrevista concedida à autora em 13 fev. 2019.

D'ANGELO, Domingos. (Memorialista e colecionador). Entrevista concedida à autora em 18 out. 2018.

²⁵⁸ Acesso via <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

DANN, Flávio. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada entre março e junho de 2003. Laboratório História Oral e Imagem (UFRJ).

FARAH João. (Sócio e conselheiro do São Paulo F.C.) Entrevista concedida à autora em 07 dez. 2018.

KAWALL. Luiz Ernesto. Entrevista concedida à autora em 05 jul. 2017.

MENDONÇA, Patrícia. (Neta de Marcos Carneiro de Mendonça). Entrevista concedida à autora em 24 ago. 2017.

SANTOS. Albertina Pereira dos. (Viúva de Leônidas da Silva). Entrevista concedida à autora em 03 fev. 2017.

Instituto Nacional do Audiovisual da França

- Vídeos René Ducot sobre a Copa do Mundo da França de 1938. Acessados pela autora entre março e setembro de 2018.

Biblioteca Nacional da França

- *Match* (1938)
- *L'Équipe* (1938)

Museu da Federação Internacional de Futebol Association (FIFA)

- Correspondências FIFA
- Acervo fotográfico Copas 1930, 1934 e 1938
- Periódicos França e Itália Copa do Mundo 1938

Documentação de apoio

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

- Revista *Photograma*
- Catálogo da exposição “Futebol brasileiro”
- Catálogo fotografias esportivas

Colecionadores

- Revista *Vida do crack* (1950)
- Revista *Rio Sportivo* (1909)
- Revista *Sports* (1919)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADEDZE, Agbenyega. Visualizing the game: the iconography of football on African postage stamps. **Soccer & Society**, 13:2 (2012), pp. 294–308.
- AGBENYEGA Adedze (2012): Visualizing the game: the iconography of football on African postage stamps. **Soccer & Society**, 13:2, 294–308.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Panorama circular do Rio de Janeiro, visível do Morro de Santo Antônio. 15 dez. 2015. **Brasiliana Fotográfica**. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=autotopia>. Acesso em: 30 jul. 2018
- ANDREWS, David L, JACKSON Steven. **Sport Stars: The Cultural Politics of Sporting Celebrity**. New York: Routledge, 2001.
- ANTUNES, Fátima M. R. Ferreira. “**Com brasileiro, não há quem possa!**”: futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.
- ARAUJO, Viviane da Silva. **Cidades fotografadas: Rio de Janeiro e Buenos Aires sob as lentes de Augusto Malta e Harry Olds, 1900–1936**. **Nuevo Mundo Nuevos Nuevos** [En ligne], Débats. Publicado em: 17 jan. 2009. Acesso em: 21 set. 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/50103> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.50103
- ARENDT, Hanna. **A condição humana** (13ª, Nova Edição). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. In: **Revista Rio de Janeiro**, n. 10, maio–ago. 2003, p.62–63. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-AndreAzevedo.pdf. Acesso em: 11 nov. 2018
- BALDNER, Jean-Marie. Atget, une biographie impossible? **Eugène Atget** (Website). Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/01.htm>. Acesso em: 20 set. 2019.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa (1900-2000)**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- _____. O Cruzeiro: revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n.7, 2002. Disponível em: www.uff.br/mestcii/marial6.htm. Acesso em 10 dez. 2018.
- BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- BELK, Russell W. Collectors and collecting. In: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 1994.
- BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2004.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BHABHA, H. **Les lieux de la culture**. Paris: Payot, 2007
- BLANDIN, Claire. Changements et évolutions venus des magazines au cours de l'histoire. Publicado em nov. 2009. Disponível em: http://florlecam.com/slj/wp-content/uploads/2009/11/Users_claireblandin_Desktop_PresseMagAIJI.pdf.
- BLAY, Jean-Pierre, **Biographie D'Alberto Santos Dumont 1873–1932**. Plaisan: Museo Éditions, 2016.
- BOIVIN, Nicole. **The agency of matter**. Material cultures, material minds: the impact of things on human thought, society and evolution. Cambridge University Press, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. Como é possível ser esportivo? In: _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 136-153.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007.
- BRUNET, François. Le pouvoir des images. À propos de: W. J. T. Mitchell, Iconologie. Image, texte, idéologie. **La vie des idées**. 23 set. 2009. ISSN: 2105-3030. Disponível em: <https://laviedesidees.fr/Le-pouvoir-des-images.html>. Acesso em 13 set. 2019.
- CAMARGO, Fernando. Editora A Americana – Balas Futebol. **Nostalgia Coleções** [Website]. Disponível em: nostalgia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=279&Itemid=36. Acesso em: 9 set. 2019.
- CAPRARO, André Mendes. Mário Filho e a “invenção” do jornalismo esportivo profissional. **Movimento**, Porto Alegre, v. 17, n. 02, p. 213-224, abr/jun de 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/15154>. Acesso em: fev.2019.
- CARNEVALI, Barbara. « L'esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales », **Tracés. Revue de Sciences humaines** [En ligne], #13 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 10 février 2019. URL: <http://journals.openedition.org/traces/5685> ; DOI : 10.4000/traces.5685
- _____. « Glory ». La lutte pour la réputation dans le modèle hobbesien. **Communications** 2013/2 (n° 93), p. 49-67. DOI 10.3917/commu.093.0049
- CASADEI, Eliza Bacheaga; RODRIGUES, Kelly De Conti; BIERNATH, Carlos Alberto Garcia. A imagética de Domício Pinheiro para o futebol: técnicas de composição preferenciais de um imaginário esportivo. **Lumina**. v. 9 n. 2 (2015): Dossiê

Intermedialidade. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21196>. Acesso em 08 set. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHALFEN, Richard. La photo de famille et ses usages communicationnels. Analyse d'une demi-minute décisive. **Études Photographiques**, 32, 2015.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

_____. **Cultura popular**: revisitando um conceito. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.

COCCIA, Emanuele. **La vie sensible**. Paris: Rivages, 2010.

COELHO, Maria Beatriz R. De V. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia Historia**, vol.22 no.35 Belo Horizonte Jan./Jun. 2006, Dossiê: Fotografia e Cultura(s) Urbana(s). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000100006&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 09 set. 2019.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Vol. 3. Petrópolis, Editora Vozes, 2011.

CORDEIRO, Maria Fernanda; BONI, Paulo Cesar. Fotojornalismo esportivo: a influência da televisão na imagem impressa. **Discursos Fotográficos**, v.1, n.1, Londrina, 2005, p. 141–166.

CORNELSEN, Elcio L. Imagens do negro no futebol brasileiro. **Vozes, Pretérito & Devir**. Ano IV, Vol. V, N I (2016), Dossiê Temático: História dos Esportes. ISSN: 2317-1979.

COSTA, Carlos. **A revista no Brasil do século XIX**: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro. São Paulo: Editora Alameda, 2012.

COSTA, Helouise. A invenção da revista ilustrada In: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**. Um olhar sobre O Cruzeiro. Rio de Janeiro: IMS, 2013.

_____; BURGI, Sergio (orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940–1960. Rio de Janeiro : IMS, 2013.

COSTA, Leida Maria da. O narrador Mário Filho. Jornalismo, História e literatura. **Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio**, Memória e Patrimônio. 19-23 jul.

2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276706777_ARQUIVO_textoLEDACOSTA.pdf. Acesso em: fev.2019
- COURBIN, A.; COURTINE Jean-Jacques; VIGARELLO, G. (orgs.) (2008). **História do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, 3 vols.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. São Paulo: Contraponto, 1990.
- DAMO, Arlei S. **Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França**. 403 f. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- DANTAS, Carolina Vianna. Careta. In: ABREU, Alzira Alvez de (coord.). **Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)** FGV-CPDOC (em fase de editoração). Rio de Janeiro: FGV, 2010a. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CARETA.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2018.
- _____. Fon Fon. In: ABREU, Alzira Alvez de (coord.). **Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)** FGV-CPDOC (em fase de editoração). Rio de Janeiro: FGV, 2010b. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FON%20FON.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2018.
- DIA INTERNACIONAL DA FOTOGRAFIA, 2015. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1987>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2016. “Les images sont des actes et non pas seulement des objets décoratifs ou des fantasmés”. **Philosophie Magazine** (Website). Publicado em: 17 out. 2016. Disponível em: <http://www.philomag.com/lactu/breves/georges-didi-huberman-les-images-sont-des-actes-et-non-pas-seulement-des-objets>. Acesso em: 1 maio 2018.
- DRIESSENS, Olivier. 2013. “The celebrityization of society and culture: understanding the structural dynamics of celebrity culture”. **International Journal of Cultural Studies**, 16 (6). pp. 641-657. ISSN 1367-8779.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1993.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **Sport et civilisation: la violence maîtrisée**. Paris: Éditions Fayard, 1994.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008
- _____. Uma “magnífica presa”: representações visuais de Marilyn Monroe. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v. 23, n. 1, p. 11–28, Jun. 2015. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142015000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 22 abr. 2018.

- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.
- FARGE, Arlette. **Dire et mal dire**. L'opinion publique au XVIIIe siècle. Paris: Seuil, 1992.
- FAUSTO, Boris. **O crime do restaurante chinês**. Carnaval, Futebol e Justiça na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- FAVART, Évelyne. Albums de photos de famille et mémoire familiale: regards croisés de femmes de trois générations. **Dialogue**, no. 154, (4), p. 89-97, 2001
- FERNANDES Jr., Rubens. Futebol e fotografia. In: **Icônica** (Website). 06 jun. 2010. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/futebol-e-fotografia/> Acesso em: 13 set. 2019.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2008.
- FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**. Cinema, sociabilidade e memórias na Tijuca. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2012.
- FILHO, Mario. **O negro no futebol brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. O futebol e a moda. In: _____. **O sapo de Arubinha**: os anos de sonho do futebol brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **O negro no futebol brasileiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- FILHO, P.C. O primeiro grande herói. **Jornalheiros**. Blog do PC Filho. Disponível em: <http://jornalheiros.blogspot.com/2010/10/o-primeiro-grande-heroi.html>. Acesso em: fev.2019.
- FLORENZANO, José Paulo. **Afonso e Edmundo**: a rebeldia no futebol brasileiro. São Paulo: Ed. Musa, 1998
- _____. **A democracia corinthiana**: práticas de liberdade no futebol brasileiro. São Paulo: Educ/Fapesp, 2009.
- FOUCAULT, M. **Histoire de la sexualité**, Vol. III. Paris : Gallimard, 1984.
- FRANCO Jr., Hilário. **A dança dos deuses**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- GAUTRAND, Jean-Claude. **Visions du sport**. Photographies 1860–1960, Aix-en-Provence: Admira, 1989.
- GAUZIN-MÜLLER, Dominique. **Jardins et paysages d'aujourd'hui** – Un dandy tropical dans le ciel. Plaisan: Museo Éditions, 2016.
- GELL, Alfred. **Art and agency**: a anthropological theory. Oxford: Clarendon, 1998.

- GERVAIS, T. La photographie au service de l'information visuelle. In: KALIFA, D. **La civilisation du journal**. Paris: Nouveau monde editions, 2011.
- GIGLIO, Sérgio Settani; RUBIO, Katia. As relações entre o COI e a FIFA e a formação da Copa do Mundo de Futebol. In: SILVA, Diana Mendes Machado da; GIGLIO, Sérgio Settani. **O Brasil e as Copas do Mundo**. Futebol, História e Política. São Paulo: Ed. Zagodoni, 2014.
- GOULART, Paulo Cezar Alves. **Álbum de figurinhas**: configurações e história. Dissertação mestrado, ECA/USP, 1989.
- GRANGEIRO, Cândido Domingues. As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 185–205, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24 jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100008>.
- GUNTHERT, André. **La conquête de l'instantané**: Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841–1895. Thèse de doctorat en histoire de l'art, EHESS, 1999.
- _____. Un laboratoire de communication de masse. Le spectacle du sport et l'illustration photographique. In : VÉRAY, Laurent ; SIMONET, Pierre (eds). **Montrer le sport** : photographie, cinéma, télévision. Paris : INSEP, 2000.
- _____. Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose, **Images Re-vues** [En ligne], Hors-série 1 | 2008. Publicado em : 22 abr. 2011. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/743>. Acesso em : 30 set. 2016.
- _____. #AylanKurdi, icône mode d'emploi. **L'image sociale**. Le carnet de recherches d'André Gunthert [Website]. Publicado em 19 set. 2015. Disponível em: <https://imagesociale.fr/2083>. Acesso em: jan. 2019.
- _____. Le sourire photographique, ou les révolutions du portrait expressif. **Le carnet de recherches d'André Gunthert** [Website]. Publicado em: 5 abr. 2017. Disponível em: <https://imagesociale.fr/4275>. Acesso em: 9 set. 2019.
- _____. Pour une analyse narrative des images sociales. Méthodes visuelles, de quoi parle-t-on? **Images fixes** n°1, août 2017. ISBN : 978-2-85892-471-4. Disponível em: <https://rfmv.fr/numeros/1/> Acesso em: 08 set 2019.
- GUSDORF, Georges. Conditions and limits of autobiography. In: O., James. **Autobiography**: essays theoretical and critical. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.
- HABERMAS, Jürgen. **L'espace public**: Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. Paris: Payot, 1988.
- HAMILTON, Aidan. **Domingos da guia**: o divino mestre. São Paulo: Gryphus, 2005.

- HEINICH, Nathalie. **De la visibilité**. Excellence et singularité en régime médiatique. Paris: Gallimard, 2012.
- HOLLANDA, Bernardo B. **O descobrimento do Brasil**: modernismo, regionalismo e paixão esportiva em José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.
- HUGGINS, Mike. Projecting the Visual: British Newsreels, Soccer and Popular Culture 1918–39. **The International Journal of the History of Sport**. Vol. 24, No. 1, January 2007, 80–102. ISSN 0952-3367 (print)/ISSN 1743-9035 (online) _ 2007 Taylor & Francis. DOI: 10.1080/09523360601005447.
- _____. The Visual in Sport History: Approaches, Methodologies and Sources, **The International Journal of the History of Sport**, 32:15, 1813–1830, 2015 DOI: 10.1080/09523367.2015.1108969.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la reception**. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris: Gallimard, 1990.
- JUAN, Myriam. La célébrité à l'heure de la reproductibilité. L'invention de la star de cinéma en France pendant l'entre-deux-guerres. **Hypothèses** 2012/1 (15), pp. 127–144. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2012-1-page-127.htm#> . Acesso em: 9 set. 2019.
- KALIFA, Dominique, *et al.* (orgs.). **La Civilisation du Journal**. Histoire culturelle et littéraire de la presse Française Au XIX^e Siècle. Paris, Nouveau Monde Editions, 2011.
- _____.; VAILLANT, Alain. “Pour une histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle”. **Le Temps des médias**, n. 2, p.202, 2004/1. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-1-page-197.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**. Uberlândia, v.8, n. 12, p.97–115, jan–jun. 2006.
- KOSELLECK, Reinhardt. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: **O fotográfico**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KUSTER, Eliana. Sonhar coletivamente, viver coletivamente: a constituição de sociabilidade através do diálogo entre cinema e cidade. **Anais do XVII Enanpur** (Sessão temática 6: Espaço, Identidade e Práticas sócio-culturais), 2017. Disponível em: http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sesses_Tematicas/ST%206/ST%206.3/ST%206.3-03.pdf . Acesso em: 18 set. 2019.

- LANGFORD, Martha. **Image & Imagination**. Montreal: McGill Queen's University Press, 2005.
- _____. Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History, 2005. Disponível em: http://collections.musee-mccord.qc.ca/notman_doc/pdf/EN/ENG-ALBUMS-final.pdf . Acesso em: 09 set. 2019.
- LARTIGUE, Jacques Henri; GARAT, Anne-Marie. (org). **Chic, le sport!** Arles: Actes Sud, 2013.
- LATOUR, Bruno. Não congelarás a imagem. **MANA**. 10(2):349–376, 2004.
- _____. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111–150, jan./jun. 2008.
- LE CORRE, F. Les albums de photographie: une lecture dirigée. Communication au Colloque “L’Album photographique. Histoire et conservation d’un objet”, organisé par Nathalie Boulouch, Giulia Cucinella-Briant, Sylvie Lécallier, au **Muséum national d’histoire naturelle**, les 26 et 27 novembre 1998, Paris. Disponível em: <http://sfiic.free.fr/telecharg/lecorre.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2017.
- LEESE, Alex. Illustrating the Auld Enemies: analysis of William Ralston’s depiction of the first international football match between Scotland and England. **Soccer & Society**, 16:2-3 (2015), pp. 183–199.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996
- LEÔNIDAS da Silva, o “Diamante Negro” comunista. **Portal Vermelho**, 2016. Disponível em: <http://vermelho.org.br/noticia/289916-1>. Acesso em: 11 set. 2019.
- LETOURNEUX, Matthieu. **Fictions à la chaîne: littératures sérielles et cultura médiatique**. Paris : Seuil, 2007.
- LILTI, Antoine. **Figures publiques: L'invention de la célébrité (1750–1850)**. Paris: Fayard, 2014.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso – II. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**, usos e funções no século XIX. São Paulo, Edusp, 2008, 2a ed.
- _____. **As imagens da imagem do SESC: contextos de uso e funções sociais da fotografia na trajetória institucional**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.
- LOUSADA, Silvana. **Prata da Casa: fotógrafos e fotografias no Rio de Janeiro: RJ:Ed. da UFF**, 2014.
- MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro: Mauad**, 2011.

- MARÇAL, Joaquim. **História da fotorreportagem no Brasil** : a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro: Campus, Edições Biblioteca Nacional, 2004.
- MARCHAND, Jacques. **La Presse sportive**. Collection: Connaissance des médias. Paris: CFPJ, 1989.
- MARSHALL, P. David. **Celebrity and Power**: fame in Contemporary Culture. University of Minnesota Press, 1997.
- MARTINS, Ana Luíza. **Revistas em revista**. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890–1922). São Paulo: Edusp / Fapesp, 2001.
- MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação social na sociedade escravista imperial. **Locus – Revista de História**, v. 6 n. 2 (2000): História e Leituras. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20515>. Acesso em: 9 set. 2019.
- _____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**. V. 13. n.1. Jan.– Jun. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01014714200500010005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 Set. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>.
- _____. Como nascem as imagens. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 105–132, jul./dez. 2014. Editora UFPR.
- _____. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252–285, jan./mar. 2018.
- _____; MUAZE, Mariana; LOPES, Marcos Felipe de Brum. Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX. **Revista de Estudos Brasileños**, v. 4, n. 8, p.161, 2017.
- MELO, Victor A.; PERES, Fabio de Faria. O esporte vai ao cinema. Rio de Janeiro: Editora do Senac, 2005.
- _____. **Futebol e cinema**: duas paixões, um planeta. Disponível em: http://www.lazer.eefd.ufrj.br/producoes/futebol_cinema_artigo_livro_2006.pdf. Acesso em 12 out. 2018
- _____. **Esporte, lazer e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2009.
- _____; HOLLANDA, Bernardo B. B. de. O esporte na imprensa e a imprensa esportiva no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- _____. **Rio Esportivo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2015a.
- _____. O esporte: uma diversão no Rio de Janeiro do século XIX. **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**, v. 2, n. 3, set./dez. 2015b | Dossiê Lazer e Esporte.

- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os usos culturais da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: E. Yazigi. (Org.). **Turismo, espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996, v. , p. 88–99.
- _____. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p. 89–103, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>. Acesso em: 07 fev. 2018.
- _____. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, UFF, RJ, 2003, v.14: p. 131–157.
- _____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11–36, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 jun. 2019
- _____. Entrevista com Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. Concedida a Luciana Quillet Heymann e Aline Lopes de Lacerda. Rio de Janeiro, 31 de março de 2011. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 24, nº 48, pp. 405–431, julho–dezembro de 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 set. 2019.
- MENEZES, Pedro da Cunha e; *et al.* **Fluminense Football Club, 1902–2002**, 100 anos de glória. RJ: Andrea Jakobsson Studio, 2002. Disponível em: <http://jakobssonestudio.com.br/site/wp-content/uploads/2012/10/Fluminense-100-anos.pdf>. Acesso em: 08 set. 2019.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MILLIET Filho, Raul. **Cenários e personagens de uma arte popular**: futebol brasileiro, hegemonia, narradores e sociedade civil. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da Universidade de São Paulo, 2009.
- MINER, A. T. Dylan. Hasta la victoria (desportista) siempre: revolution, art and the representation of sport in Cuban Visual Culture. **The international journal of the History of Sport**. Vol. 28, no. 8–9, may–june 2011, 1283–1300.
- MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.
- MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. **Revista Interin**, nº 1v. 1 n. 1 (2006).
- MOLLIER, Jean-Yves. La naissance de la culture médiatique à la Belle Époque: mise en place des structures de diffusion de masse. **Études littéraires**, 30(1), 15–26, 1997. p.2
- MONTEIRO. C. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. **Métis: história & cultura** – v. 5, n. 9, p. 11–23, jan./jun. 2006.

- MOREIRA, Regina da Luz. Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio. **Portal Augusto Malta**. Publicado em 18 ago. 2008. Disponível em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio>. Acesso em: 20 set. 2019.
- MORGADO, Fernando. O Cruzeiro e a indústria cultural brasileira. In: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**. Um olhar sobre O Cruzeiro. Rio de Janeiro: IMS, 2013.
- MORIN, Edgar. **Les stars**. Paris: Seuil, 2007.
- MRAZ, John. Analyzing Historical Photographs: Genres, Functions, and Methodologies. **Estudos Ibero-americanos**. Fotografia, cultura visual e história: perspectivas teóricas e metodológicas. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2018.1.27785>
- MURAD, Mauricio. Futebol e cinema no Brasil: um enredo. **Revista de História** [em linha] 2010, (Julio-Diciembre) : [Consulta em: 11 de junho de 2018] Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022061010>> ISSN 0034-8309
- MUSEU DO FUTEBOL. **Exposição Futebol de Papel**. Curadoria: Equipe de Conteúdo do Museu do Futebol. Concepção Curatorial: Leonel Kaz. Cenografia e direção de arte: Jair de Souza. Coordenação geral: Daniela Alfonsi. Pesquisa, produção e textos: Aira Bonfim, Ariana Marassi, Bruna Gottardo, Camila Aderaldo, Felipe dos Santos, Gabriela Munin, Julia Terin, Mariana Chaves. Edição Google: Gabriela Munin e Daniela Alfonsi. Tradução: Felipe Faraone. Versão original: 2013 Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/yQIyNecVT9T5Lw?hl=pt-BR>. Acesso em 9 set. 2019.
- ORVELL, Miles. **The real thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940**. (Cultural Studies of the United States.). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.
- OS GOLS de bicicleta de Leônidas no Pacaembu. **São Paulo F.C.** (Website oficial do São Paulo Futebol Clube), 2017. Disponível em: <http://www.saopaulofc.net/noticias/noticias/historia/2017/10/7/os-gols-de-bicicleta-de-leonidas-no-pacaembu>. Acesso em: 13 set. 2019.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **Footballmania**, Uma História social do futebol no Rio de Janeiro, 1902–1938. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- RANCIÈRE, J. **A noite dos proletários**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- REIS, Rafael. Viúva de Leônidas não sabe o que fazer com medalha de artilheiro da Copa-38. **Folha de São Paulo**. Caderno Esporte, 06 set. 2013. Disponível em: Ver: <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2013/09/1337879-viuvadeleonidasnaosabeoquefazercommedalha-deartilheiro-dacopa38.shtml>. Acesso em: 13 set. 2019.

- RESENDE, Eliane. Construindo imagens, fazendo clichês: fotógrafos pela cidade. **Anais do Museu Paulista**. v. 15. n.1. jan.– jun. 2007.
- RIBEIRO, André. **Diamante eterno**: biografia de Leônidas da Silva. São Paulo: Gryphus, 2000.
- _____. **Os donos do espetáculo**: histórias da imprensa esportiva no Brasil. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- RICŒUR, Paul. Le Pardon Peut-Il Guérir? **Esprit**, no. 210 (3/4), 1995, pp. 77–82.
Disponível em: www.jstor.org/stable/24276104. Acessado em 13 set. 2019.
- _____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROCHA, Oswaldo Porto. **A era das demolições**. Cidade do Rio de Janeiro, 1870–1920. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986.
- _____; CARVALHO, Lia de Aquino. **A era das demolições / Habitações populares**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1986.
- ROGOFF, Irit. Studying visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). **The visual culture reader**. Second Edition. London: Routledge, 2002.
- ROJEK, Chris. **Celebrity**. London: Reaktion Books, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSPOCHER, Massimo. Beyond the public sphere: Opinions, publics, spaces in early modern Europe. In: **Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento**, 27. Bologna/Berlin: Il Mulino/Duncker & Humbolt, 2012.
- SANTIAGO, Bruna. **Humor e artes gráficas**: a representação do negro na revista *Semana Ilustrada* (1860–1876). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017.
- SCHWARCZ, Lília M.; MACHADO, Maria Helena P. T. (orgs.). **Emancipação, Inclusão e Exclusão**: Desafios do Passado e do Presente. São Paulo: Edusp, 2018.
- SENNETT, R. **A corrosão do caráter**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- SEVCENKO, N. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____(org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.
- SILVA, Diana Mendes Machado da. Resenha: O Brasil entra em campo! Construções e reconstruções da identidade nacional (1930-1947). São Paulo: Annablume, 2008, 221 p. **Revista de História**, São Paulo, n. 163, p. 409-414, jul./dez. 2010.
Disponível em: http://revhistoria.usp.br/index.php?option=com_content&view=article&id=119:rh-163&catid=6:edicoes&Itemid=7. Acesso em: 09 set. 2019.

- _____. **A Associação Atlética Anhanguera e o futebol de várzea na cidade de São Paulo (1928-1958)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- _____. GIGLIO, Sergio S. (orgs.). **O Brasil e as Copas do Mundo: futebol, história, política**. São Paulo: Ed. Zagodoni, 2014.
- _____. De canelas negras a promessas de campeões: o futebol de várzea na São Paulo do início do século XX. **Revista Interfaces**. Futebol, Engenharia e Arte. Centro de Letras e Artes/UFRJ. Número 20 – I/2014.
- _____. **Futebol de várzea em São Paulo**. A Associação Atlética Anhanguera (1928–1940), São Paulo: Alameda, 2017a.
- _____. As origens do jogador de futebol como celebridade no Brasil. **Nexo Jornal**. Entrevista concedida a Rafael Iandoli, publicada em 24 dez. 2017b. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/12/24/As-origens-do-jogador-de-futebol-como-celebridade-no-Brasil> . Acesso em: 18 set. 2029.
- _____. Compte-rendu « Images de presse en sciences sociales de 1890 à nos jours: usages, imaginaires, méthodes », Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Allemagne (CIERA), Université de Franche-Comté. In: **Temps des Médias**. "Recherche Actualités", n°31, automne 2018.
- SILVA, Marcelino Rodrigues da. **Mil e uma noites de futebol**. O Brasil moderno de Mario Filho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SILVA, Silvana Louzada da. **Prata da casa: Fotógrafos e Fotografia no Rio de Janeiro (1950 – 1960)**. Tese (doutorado) – Curso de Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Souvenir de ma carrière artistique: uma autobiografia de Julieta de França, escultora acadêmica brasileira. **An. mus. paul.**, São Paulo , v. 15, n. 1, p. 249-278, Junho 2007 . Disponível em:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010147142007000100007&lng=n&nrm=iso>. Acesso em 15-08-2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142007000100007>.
- _____. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, **Perspective** [En ligne], 2 | 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- SLENES, Robert W. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas: UNICAMP. N. 1 p. 271-307, 1994.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1966
- SOUZA, Denaldo Alchorne de. **O Brasil entra em campo! Construções e reconstruções da identidade nacional (1930–1947)**. São Paulo: Annablume, 2008.

- SPAGGIARI, Enrico. **Família joga bola**: jovens futebolistas na várzea paulistana. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2016
- STYCER, Mauricio. **História do Lance!** – projeto e prática do jornalismo esportivo. São Paulo: Alameda, 2009.
- TAGG, John. **El peso de la representación**: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.
- TARDE, Gabriel. **L’opinion et la foule**. Paris: Les Presses universitaires de France, 1989 (Primeira edição: 1901).
- TÉO, Marcelo. O corpo, o visual e o sonoro na construção do moderno. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 101–117, jul.–dez. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/36870/19407>. Acesso em: 11 set. 2019.
- TERRET, Thierry. Prefácio. In: LARTIGUE, Jacques Henri; GARAT, Anne-Marie. (org). **Chic, le sport!** Arles: Actes Sud, 2013.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- THOMPSON, John. **The media and modernity**. Stanford University Press, 1995.
- TOLEDO, Luiz Henrique de. Sagrada Arte de Colecionar Figurinhas: Reagrupando o Futebol, **Ponto Urbe Online**, no.14, 2014. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/1710> ; Acesso em: 30 mar. 2015.
- TUMBLETY, J. La Coupe du monde de football de 1938 en France: Émergence du sport-spectacle et indifférence de l’État. **Vingtième Siècle**. Revue d’Histoire, no. 93(1), 2007, pp. 139–149. Disponível em: https://www.cairn-int.info/article-E_VING_093_0139--the-1938-world-cup-in-france.htm. Acesso em 12 set. 2019.
- UNZELTE, Celso D. **Futebol em revista no Brasil**: dos primeiros títulos à resistente Placar. Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. São Paulo, 2015
- VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- VAZ, Lilian Fessler. **Modernidade e Moradia**: habitação coletiva no Rio de Janeiro nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- VIEIRA, Victor. Já usou telefoto? Aparelho dos anos 1920 enviava mensagens pela linha telefônica. **O Estado de São Paulo**. Caderno Economia & Negócios, Blog Radar Tecnológico. 07 nov. 2012. Disponível em: <https://economia.estadao.com.br/blogs/radar-tecnologico/ja-usou-telefoto-aparelho-dos-anos-1920-enviava-imagens-pela-linha-telefonica/>. Acesso em fev. 2019.

VIGARELLO, Georges. **L’Invention de la Silhouette**. Paris: Seuil, 2012.

VIÚVA doa memórias de Leônidas da Silva ao Museu da Fifa: “Será honrado”. **Sportv News** (Website). 16 fev. 2016. Disponível em: <http://sportv.globo.com/site/programas/sportv-news/noticia/2016/02/viuva-doa-memorias-de-leonidas-da-silva-ao-museu-da-fifa-sera-honado.html>. Acesso em: 13 set. 2019.

WANDERLEY, Andrea C. T. Cartões de visita – cartes de visite. **Brasiliana Fotográfica** (Verbete digital). Publicado em: 05 jan. 2016. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>. Acesso em: jan.2018.

_____. O prefeito Pereira Passos (1836–1913) e o fotógrafo Augusto Malta (1864–1957). In: **Brasiliana Fotográfica** (Verbete digital). Publicado em: 10 mar. 2017. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7566>. Acesso em: 31/08/2019.