



História, Ciências, Saúde - Manguinhos
ISSN: 0104-5970
hscience@coc.fiocruz.br
Fundação Oswaldo Cruz
Brasil

Andrade de Melo, Victor; de Faria Peres, Fabio
Sport, medicina e arte: a 'ciência encantada' do corpo nas obras de Thomas Eakins
História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 17, núm. 1, enero-marzo, 2010, pp. 33-50
Fundação Oswaldo Cruz
Rio de Janeiro, Brasil

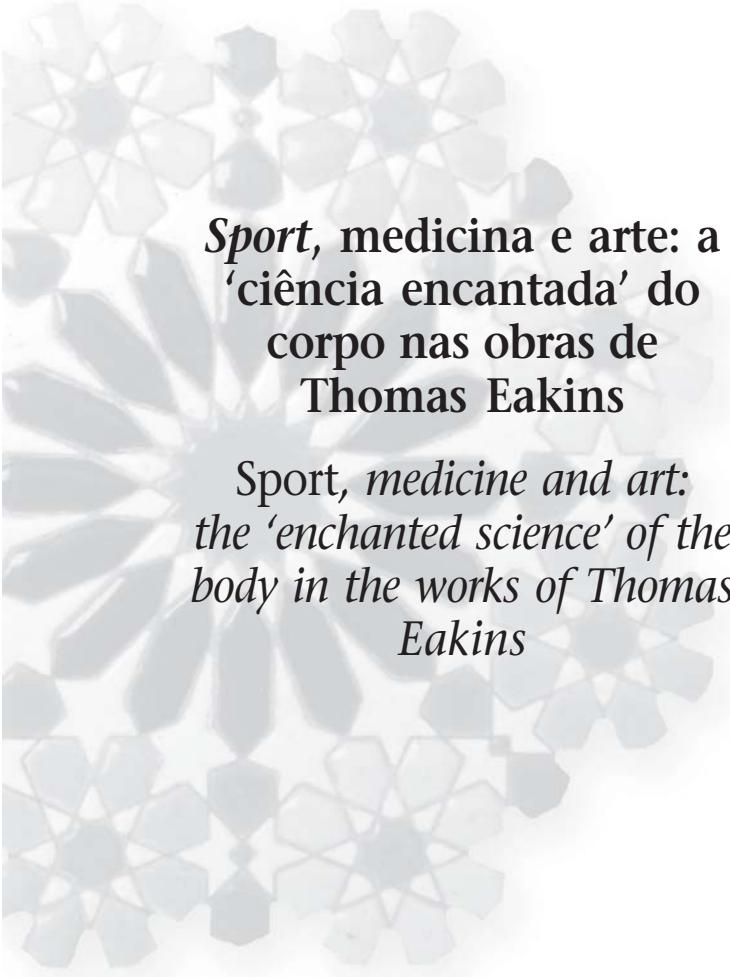
Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386138048003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Sport, medicina e arte: a 'ciência encantada' do corpo nas obras de Thomas Eakins

Sport, medicine and art: the 'enchanted science' of the body in the works of Thomas Eakins

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria. *Sport, medicina e arte: a 'ciência encantada' do corpo nas obras de Thomas Eakins.* *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.17, n.1, jan.-mar. 2010, p.33-50.

Resumo

Analisa as representações de esporte e medicina na produção do artista norte-americano Thomas Eakins, um dos mais influentes e originais dos Estados Unidos na transição dos séculos XIX e XX. Parte do pressuposto de que Eakins conseguiu traduzir esteticamente um emaranhado de representações relacionadas à modernidade, entre as quais o prelúdio da relação íntima, e na época ainda *sui generis*, entre prática esportiva, saúde e medicina, intermediado pela ideia de espetáculo. Espera-se que este estudo seja mais um contributo para a promoção do que temos chamado de uma arqueologia social do esporte, uma prospecção de sua presença por entre as redes e teias sociais.

Palavras-chave: história do esporte; história da saúde; história da medicina; artes plásticas; Thomas Eakins (1844-1916).

Abstract

The article analyzes representations of sport and medicine in the output of the American artist Thomas Eakins, one of the most influential and original in the United States during the transition between the nineteenth and twentieth centuries. It is based on the presupposition that Eakins was able to translate esthetically a plethora of representations related to modernity, including the prelude to intimate relationships and, in an age still *sui generis*, the practice of sports, health and medicine, transmitted through the idea of a show. This study hopes to be one more contribution to the promotion of what we have called a social archeology of sports, a prospecting of its presence among social networks and webs.

Keywords: history of sports; history of health; history of medicine, plastic arts; Thomas Eakins (1844-1916).

Victor Andrade de Melo

Professor do Programa de Pós-graduação em História Comparada/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro; coordenador do Sport: Laboratório de História do Esporte e do Lazer
Largo de São Francisco, 1/311 (Secretaria)
200051-070 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
victor.a.melo@uol.com.br

Fabio de Faria Peres

Pesquisador visitante da Fundação Oswaldo Cruz, na Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca
Rua Leopoldo Bulhões 1480/924
21041-210 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
peres@ensp.fiocruz.br

Recebido para publicação em janeiro de 2009.
Aprovado para publicação em outubro de 2009.

O estabelecimento da relação entre saúde e corpos em movimento se dá e se acirra no decorrer do processo de construção e consolidação do ideário e imaginário da modernidade. As atividades físicas em geral, em especial os esportes, articuladas com as ideias de espetáculo e consumo, se tornaram elementos-chave no forjar de uma nova sensibilidade pública que hoje nos parece inequívoca (Melo, 2006).

Se inicialmente a prática esportiva se consolidou fundamentalmente como um jogo (nesse primeiro momento se destacava o turfe, no qual o esforço físico é majoritariamente realizado por um animal), logo ela dialogaria com o novo conjunto de ideias em construção no decorrer do século XIX, estabelecendo relações com a higiene e a regeneração física (o remo foi um dos destaques iniciais desse instante). Dos novos *sportsmen* passaria a ser exigida uma nova compleição corporal (a exibição pública de uma musculatura privilegiada) e um novo comportamento moral (as noções de *fair play* e amadorismo, que inclusive geraram tensão com as apostas, que tanto marcaram o momento anterior) (Vigarello, 2001; Melo, 2001a; Vigarello, Holt, 2008; Melo, 2009).

Considerando, portanto, que são construções históricas os sentidos e significados do que hoje parece uma obviedade – a proximidade entre prática esportiva e saúde –, parece ser importante investigar os primeiros momentos do estabelecimento dessa relação. Este artigo tem por objetivo analisar as representações de esporte e medicina na produção de um artista norte-americano que, embora pouco conhecido no Brasil, é considerado uma das personalidades mais importantes, enigmáticas e reverenciadas da história da arte americana: Thomas Eakins (Sewell, 2001; Werbel, 2001).

Nosso pressuposto é que a produção de Eakins foi ponto de encontro e cruzamento de processos e círculos sociais (*Kreise*, nos termos de Simmel) fundamentais da modernidade, dando-lhes forma, captando, traduzindo e expressando as tensões e tendências de sua época. A nosso ver, esse artista conseguiu tecer esteticamente um emaranhado de representações relacionadas à modernidade, entre as quais o prelúdio da relação íntima, e na época ainda *sui generis*, entre esporte, saúde e medicina, intermediada pela ideia de espetáculo. Como aponta Kirkpatrick (2006, p.14), “as pinturas de Eakins são hoje universalmente conhecidas e admiradas justamente porque parecem profundamente modernas. Suas obras são celebradas ... porque são ... matizadas. Elas são intensas de conflito, complexidade, contraste”.¹

Para alcance do objetivo deste estudo, dialogamos com as compreensões de Peter Burke (2004) acerca da possibilidade de construir uma “história cultural da imagem” ou uma “antropologia histórica da imagem”, que “pretende reconstruir as regras ou convenções, conscientes ou inconscientes que regem a percepção e a interpretação de imagens numa determinada cultura” (p.227). As obras de arte foram entendidas como fontes históricas e não como ilustrações. Foi a partir delas que buscamos discutir não somente o que se refere aos temas, como também aquilo que diz respeito à forma de representação e ao contexto, dialogando com outros indícios tendo em vista escrutinar os sentidos e significados dos objetos investigados no cenário sociocultural da época.

Consideramos também a longa relação entre arte e ciência, observável pelo menos desde o Renascimento e bastante notável no século XIX, especialmente a partir da produção dos impressionistas: “Essa nova forma de pintar nos possibilita ... analisar as relações entre

arte e ciência e, mais ainda, perceber como o ambiente cultural e científico do final do século XIX estava efervescendo de ideias que eram criadas tanto pela pintura como pela ciência" (Reis, Guerra, Braga, 2006, p.72). Concordamos, assim, que, ao contrário do que pode parecer em uma abordagem apressada ou de certas compreensões do senso comum, "as concepções artísticas e científicas são coerentes, levando a interpretações semelhantes a respeito do funcionamento do universo. Artistas e cientistas (ou filósofos naturais) percebem o mundo da mesma forma, apenas representam-no com linguagens diferentes (p.72).

O artigo está dividido em quatro partes. Na primeira, tecemos algumas considerações sobre o contexto norte-americano do século XIX, em que o esporte se organizou no âmbito de uma série de transformações sociais. Em seguida, fazemos uma breve análise das primeiras obras que representaram a prática esportiva nos Estados Unidos. Posteriormente discutimos a presença do esporte e da medicina na produção de Thomas Eakins. Por fim, à guisa de conclusão, apresentamos uma síntese da discussão.

Esperamos que este estudo seja mais um contributo para o que temos chamado de promoção de uma 'arqueologia social' do esporte, uma prospecção de sua presença por entre as redes e teias sociais, sua inserção na construção do ideário e imaginário modernos, e seu diálogo com outros fenômenos sociais.

Estados Unidos Sport Club

Os Estados Unidos no final do século XIX tornou-se um dos primeiros países nos quais o esporte foi uma obsessão frequente. A Inglaterra foi a primeira nação moderna na qual o esporte foi uma importante instituição, e a fascinação americana pelo esporte começou como um produto de sua herança colonial inglesa (Steven Riess, *Sport in industrial America*, 1995).

Desde o processo de independência (1776), a história dos Estados Unidos esteve marcada por uma série de inovações no âmbito dos direitos civis e sociais (que em certa medida anteciparam e influenciaram algumas mudanças do cenário europeu) e pela necessidade de consolidar a nação, o que passava pelo desenvolvimento econômico, mas também pela construção de uma identidade nacional. Em linhas gerais, a ideia autoafirmada era que se tratava de um país democrático e autossuficiente, fortemente motivado pela noção de progresso (Karnal et al., 2007).

O início do desenvolvimento fabril norte-americano data do final do século XVIII. Nos anos iniciais do século seguinte, contudo, ainda persistiam tensões relacionadas aos diferentes projetos para o país, o que acabou por desencadear a Guerra da Secessão (1861-1865). Após o conflito, a indústria norte-americana cresceu rapidamente e esteve entre as mais ativas do mundo já nas décadas finais dessa centúria. No decorrer desse período, desenvolveu-se um eficiente sistema de transportes, no qual a ferrovia, já em instalação desde a década de 1840, ocupou papel de destaque, inclusive para integrar as terras do oeste que estavam sendo anexadas por estratégias diversas (aquisição comercial ou conquista).

A articulação entre a rápida industrialização e uma maior possibilidade de distribuição desencadeou uma grande circulação de bens de consumo, o que trouxe no seu bojo um novo conjunto de referências simbólicas e materiais, um novo *modus vivendis*. Entre as elites norte-americanas cresceu a valorização do luxo e da sofisticação, o que induziu tanto um processo de busca de identificação com elementos culturais externos, notadamente europeus, quanto o desenvolvimento de uma forma específica de ser e de se portar. Afirmam Karnal e colaboradores (2007, p.117): “A valorização da ciência, da razão e dos métodos, tão comuns nos estudos sobre o século XIX europeu, também pode ser observada na América do Norte. Os exemplos do crescimento da ferrovia e o forte sentimento nacionalista, observados na tentativa de expansão territorial e nos conflitos externos, mostram como os Estados Unidos, de alguma forma, compartilhavam esses valores do período”.

Obras de arte começaram a ser adquiridas por uma classe média que dispunha de recursos e desejava definir-se culturalmente. Se os artistas franceses mantiveram em boa medida a ideia de independência financeira, os norte-americanos, mais pragmáticos e menos envergonhados com o caráter comercial de sua produção, logo passaram a ser muito procurados pelo mercado que se gestou. Da mesma forma, os artistas norte-americanos, ainda que dialogassem com o além-mar e fossem estudar na Europa, começaram a entabular a construção de uma forma própria de produzir arte, algo que se tornaria definitivo somente no pós Segunda Grande Guerra, com o expressionismo abstrato.

Foi também somente depois de vencidos os problemas ocasionados pela Guerra da Secessão que o esporte se organizou definitivamente no país, ainda que seus primeiros momentos já possam ser encontrados no período imediatamente posterior à independência. Inserido no contexto do rápido processo de mudanças, tal desenvolvimento é ainda mais denotado porque nos Estados Unidos se consolidou – se não pioneiramente, uma prerrogativa dos ingleses – a principal experiência de lazer em massa do século XIX (Corbin, 2001), algo que estava relacionado à exuberância econômica do país e aos marcos de formação cultural (inclusive a tradição de valorização do individualismo competitivo). Os norte-americanos consideravam o tempo livre não como perdido, mas sim como ganho, como uma riqueza; também como meio de educação, mas fundamentalmente como possibilidade de felicidade, parte da cultura democrática e exaltação da liberdade que deveria marcar e expressar a escolha política daquele país.

De fato, nos Estados Unidos identifica-se o desdobramento e a intensificação de um processo que vinha ocorrendo na Inglaterra desde a primeira metade do século XVII, quando James I, em 1617, mandou publicar a “Declaração da Sua Majestade Real sobre os assuntos relacionados aos esportes permitidos”², reeditado em 1618 e mais uma vez sob o reinado de Charles I (1625-1650). O *Book of sports*, como se tornou conhecido, marcou um importante confronto do puritanismo e do ascetismo. Como afirma Weber (2005)³,

A oposição fanática dos puritanos às disposições do rei, permitindo legalmente certa diversão popular no domingo, fora do horário dedicado à Igreja, não era interpretada apenas como uma perturbação do repouso do sábado, mas também como uma ofensa, uma digressão intencional da vida santificada. E, por seu lado, as ameaças de severas punições por parte do Rei a qualquer ataque à legalidade daqueles esportes eram motivadas

pelo seu propósito de quebrar a tendência ascética anti-autoridade do puritanismo, que era tão perigosa para o Estado (p.125).

Na verdade,

os puritanos sustentavam sua característica mais marcante, o princípio da conduta ascética; sua aversão pelo esporte não era uma mera questão de princípio. O esporte seria aceito se ele servisse a um propósito racional, o da recuperação necessária à eficiência física. Mas como meio de expressão espontânea de impulsos indisciplinados, era-lhes suspeito; e à medida que fosse apenas um meio de diversão, de estímulo ao orgulho, de despertar de baixos instintos ou do instinto irracional da apostila, era obviamente condenado. O regozijo impulsivo da vida, que afastava tanto do trabalho na vocação como da religião, era, como tal, inimigo do ascetismo racional, quer fosse na forma de esporte senhorial, de salão de baile, quer como taberna do homem comum (Weber, 2005, p.125).

Não surpreende que esse episódio tenha chamado a atenção de Max Weber em *A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo*. Inspirado por sua experiência norte-americana, o autor utilizou inclusive o termo *sport* para caracterizar a busca da riqueza já “despida de seu significado ético e religioso” e convertida em um valor fim em si mesmo (Weber, 2005; Gerth, Mills, 1982).

Se até os anos 1850 o esporte nos Estados Unidos “foi substancialmente pré-moderno e virtualmente uma reserva exclusiva masculina, que definia e exemplificava principalmente comportamentos como agressividade, coragem, vigorosidade”, “compondo um importante segmento da subcultura do homem solteiro, que rejeitava a moralidade Vitoriana”, “as mudanças na cena esportiva americana começaram na metade do século e se aceleraram depois da Guerra Civil, inicialmente como resultado da urbanização e da industrialização” (Riess, 1995, p.2, 3, 4). De acordo com Ries, “a transformação foi produzida por um amplo movimento de reforma ... a nova doutrina esportiva demonstrava que atletismo poderia ser soerguido e promover saúde pública, aperfeiçoar a moralidade e a construção de personalidade” (p.5).

Assim, no decorrer dos anos 1860 cresceu rapidamente o número de clubes e competições esportivas, terreno fértil para o surgimento dos primeiros ídolos, ícones de uma nação que se construía. Ao esporte rapidamente se anexaram ideias de patriotismo e nacionalismo, fundamentais para um país que logo assumiria a liderança industrial mundial e se preparava para futuramente assumir o protagonismo político, mas que ainda dava seus primeiros passos.

Na verdade, a construção de um conjunto de símbolos ligados ao ideário da modernidade teve que dialogar com a própria formação histórica do país e com o fato de os Estados Unidos terem recebido uma enorme leva de imigrantes. De acordo com Karnal e colaboradores (2007), entre 1870 e 1900 foram cerca de vinte milhões, contribuindo para um salto populacional de quarenta para 76 milhões. Em 1890, mais de 80% da população de Chicago e de Nova York era formada por indivíduos de outras nacionalidades.⁴ Segundo Hobsbawm (1997, p.287), “o problema político básico dos Estados Unidos da América, após o término da secessão, era assimilar uma massa heterogênea ... de pessoas que eram americanas não por nascimento, mas por imigração. Os americanos tinham que ser inventados. As tradições inventadas neste período eram antes de mais nada destinadas a atingir este objetivo”.

O esporte foi claramente mobilizado como ferramenta relacionada às questões nacionais, algo que se tornou mais concreto a partir do momento em que, tal como na experiência europeia, se conformou mais claramente uma classe média e quando as cidades passaram por um processo de reformas urbanas: “na virada do século, reformadores usaram o esporte para ensinar a crianças imigrantes os tradicionais valores americanos e promover orgulho nacional entre os mais populares” (Riess, 1995, p.13).

O esporte nas obras norte-americanas

Nesse cenário, como os artistas norte-americanos representaram o esporte e o uso do tempo livre? Comecemos por uma obra que pioneiramente marcou esses novos sentidos de ocupação: “Recreação” (1857)⁵, de Jerome Thompson. No quadro, vemos um grupo de jovens bem vestidas, na beira de um rio, conversando e fazendo um piquenique; dois rapazes completam o grupo. É bem possível que sejam turistas, já que o local retratado, Mount Mansfield, desde o início dos anos 1850 vinha sendo crescentemente utilizado como espaço de lazer para os que podiam vir pelas novas vias públicas recém-abertas. Se compararmos essa obra com “Almoço sobre a grama” (1863)⁶, de Edouard Manet, que em certa medida retrata uma situação semelhante (o uso da natureza como forma de lazer), veremos que se trata de uma cena absolutamente pueril, bem distante da situação ‘escandalosa’ exibida pelo francês. De qualquer forma, o quadro de Thompson capta os primórdios do movimento de organização de atividades públicas de diversão nos Estados Unidos, de acordo com os limites culturais específicos. O sentido era basicamente o mesmo do que se observava na França: a mistura de sexos na ocupação da periferia das cidades, em busca de divertimentos que contribuissem para uma fuga momentânea do ambiente urbano que crescia rapidamente. Há, contudo, um tom puritano que não se observa nos cenários pintados pela vanguarda artística do velho continente.⁷

Os caminhos abertos pelos impressionistas tiveram impacto em artistas de outros países, especialmente naqueles que passavam pelo mesmo processo de construção da modernidade, e foi sobretudo forte entre os norte-americanos. Em 1886 Paul Durand-Ruel organizou, nos Estados Unidos, uma exposição dos franceses, e suas propostas começaram rapidamente a ser adotadas, ainda que adaptadas e relidas a partir das peculiaridades locais.

Como no caso dos impressionistas (Melo, 2009), o esporte esteve presente na obra de norte-americanos do século XIX. Alguns, como William Paxton, eventualmente pintaram o tema, como em “Jogadoras de croqué” (1898)⁸, que seguia em parte o olhar dos franceses: expunha-se a nova presença feminina nos espaços de lazer sem, contudo, referência à mistura de sexos, pois só estão retratadas personagens mulheres. Do ponto de vista técnico, são claras as influências tanto do pontilhismo quanto da pintura japonesa. Esse quadro, na verdade, bem deixa perceber um dos principais interesses de Paxton: a paisagem; o croqué somente entra para compor a cena, não é o motivo central, mesmo que indicado no título.

Já outros artistas dedicaram uma atenção maior ao esporte, como foi o caso, por exemplo, de Winslow Homer, considerado um dos mais expressivos artistas dos Estados Unidos do século XIX. O tema entra em sua obra em razão de seu interesse pela natureza e pelas novas atividades de lazer nesse cenário, mas também como expressão metafórica da sociedade

norte-americana. Vale citar, como exemplo, duas oportunidades em que Homer retratou os primórdios do futebol americano, curiosamente sempre como metáfora de um combate. Uma delas foi na gravura “O jogo entre Sophs e Freshmen – o início” (1857)⁹, uma disputa entre escolas que se tornou tradicional em Nova York. Já em “Feriado no campo – soldados jogando futebol americano” (1865)¹⁰, o artista estabeleceu um paralelo claro entre o esporte e os conflitos armados pelos quais passavam os Estados Unidos. Mas foi mesmo ao croqué que ele dedicou grande atenção. Por exemplo, entre muitos outros, em “Jogadores de croqué” (1865)¹¹ e “Cena de croqué” (1866)¹², vemos uma vez mais o uso do campo para as atividades de diversão das elites, bem como a presença feminina nesse âmbito.

Muitas obras de Homer em que o esporte esteve presente não representam grupos que interagem, mas sim expressões de práticas solitárias.¹³ Tal enfoque é marcante em suas xilogravuras dedicadas à patinação, entre as quais “Patinando em Boston” (1859)¹⁴ e “Nosso exercício nacional de inverno – patinação” (1866)¹⁵.

Outro norte-americano que representou fartamente a patinação foi Conrad Wise Chapman, expressão de sua ligação com as propostas francesas de pintar, cujas referências podem ser identificadas já nos títulos dos quadros. Dele identificamos dez obras dedicadas à prática, sendo a primeira “Patinadores em Paris” (1869)¹⁶. Em todas, a perspectiva é a mesma e não foge ao formato de seus quadros de paisagens. O que parecia mais interessar a Chapman era como as figuras humanas compunham a cena da natureza, no quadro na bela paisagem gelada do Bois de Boulogne.

O grande número de representações da patinação tem relação com outra forte ocorrência: a construção de parques públicos nas cidades norte-americanas, cujo maior exemplo e modelo era o Central Park, em Nova York. Tais espaços, até mesmo por se localizarem, na época, relativamente distantes dos centros das cidades, foram ocupados inicialmente pelas elites. Só depois chegaram as camadas populares, já tendo que lidar com a ótica das propostas de desenvolvimento de uma ‘recreação racional’ (Riess, 1995), isto é, a oferta de atividades supostamente consideradas adequadas para ‘prevenir’ o envolvimento com atividades que colocavam a saúde em risco (em especial o álcool, a prostituição e os jogos de azar). Tratava-se claramente de uma estratégia de controle.¹⁷

Entre os artistas norte-americanos do século XIX, Thomas Eakins merece atenção especial, pela importância de sua obra e pela natureza da representação do esporte em sua produção, tema pelo qual demonstrou grande afeição. É também relevante que a medicina estivesse em seu quadro de interesses, o mesmo que o motivou a pintar a prática esportiva: o corpo e as novas dimensões da vida em sociedade (Sewell, 2001; Werbel, 2007). Eakins também pintou a nova moda dos patins em “Retrato de Margareth Eakins em roupas de patinação” (1871)¹⁸, uma referência tanto a um dos esportes do qual era praticante quanto ao fato de que se tratava de uma nova oportunidade de encontro nos momentos de lazer. Mas o artista se notabilizaria mesmo por outros temas, como veremos a seguir.

Thomas Eakins e sua ciência ‘encantada’

Thomas Eakins foi um dos mais influentes e originais artistas dos Estados Unidos da transição dos séculos XIX e XX. É reconhecido por ter incorporado, em suas obras, os

sentidos e significados que permeavam de forma tensa a construção da sociedade e cultura norte-americanas. Foi um dos primeiros, em seu país, a dialogar com o denotado avanço científico da época e a utilizar a fotografia em seu processo de criação, estabelecendo um diálogo com as produções de Eadweard Muybridge (Manoni, 2003) e captando o clima de valorização das inovações tecnológicas, um desdobramento do próprio processo de desenvolvimento industrial.¹⁹

A produção de Eakins comumente mescla elementos da arte acadêmica e da arte moderna. Na verdade, ele era considerado um personagem polêmico por distender a ideia de tradição, algo claramente perceptível nas suas preocupações e representações de corpo, que não poucas vezes chocaram a sociedade da época.

Morou a maior parte de sua vida na Filadélfia, só a tendo deixado por curtos períodos, especialmente quando esteve em Paris, entre 1866 e 1869, estudando na Escola de Belas Artes sob orientação de Jean-León Gérôme, ocasião em que teve contato com a obra dos espanhóis Velázquez e Ribera. Teve ainda a possibilidade de conhecer as iniciativas do realismo e os momentos iniciais do que futuramente seria denominado impressionismo. Ao voltar a sua cidade, procurou aplicar o que aprendera para captar temas que fossem tipicamente americanos, retratando parte importante da complexa vida social daquele momento. Vale lembrar que, no século XIX, a Filadélfia era uma das mais importantes e populosas cidades do país, tendo sido inclusive a primeira capital, em 1790.

Eakins foi durante muitos anos professor da Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Ainda que tenha dado grandes contribuições a essa instituição, acabou saindo em 1886 cercado de críticas devido ao uso de métodos inusitados. Mesmo anos mais tarde, quando seu trabalho já era reconhecido e foi eleito para a Academia Nacional de Desenho, se fez representar, no autorretrato requerido para aceitação, de forma um tanto desleixada para os padrões da época, com barba por fazer e cabelo desgrenhado, negando os usuais modelos de obras dessa natureza.

Atento às novas dimensões da modernidade e apaixonado por esportes, representou essa prática em sua obra como uma das novas possibilidades de vivência social oferecida pela cidade que crescia – ainda que muitas vezes exercida na natureza que a cercava, como é o caso do remo, que na Filadélfia tinha lugar no rio Schuylkill. Na verdade, logo após a Guerra Civil o remo se tornara popular nos Estados Unidos, e já início da década de 1870 havia cerca de trezentas agremiações em cerca de 25 estados, com mais de 15 mil americanos a elas filiados (Riess, 1995).

Eakins teve seu interesse despertado pelo remo quando acompanhou John e Bernard Biglin, campeões nova-iorquinos do esporte, em visita à Filadélfia. Tornou-se amigo dos remadores e praticante amador. A partir daí produziu várias obras sobre a temática, num projeto que delineou, no início de sua carreira, dimensões que estariam presentes em sua trajetória. Foram 24 quadros compostos com as mais diferentes técnicas: aquarela, grafite, pintura a óleo.

Sua primeira obra exibida publicamente tinha como tema exatamente um remador da cidade: “Campeão individual de remo ou Max Schmitt em um barco single” (1871)²⁰. Enquadradou por uma deslumbrante paisagem (o rio Schuylkill), vemos remadores em plena atividade, entre os quais Schmitt, em primeiro plano e com a imagem refletida na

água, e o próprio Eakins, no segundo barco de destaque. As duas pontes ao fundo (uma de ferro, para trem, e outra de cimento, para carros) não deixam esquecer que a cena se passa nas redondezas da cidade. Percebe-se, na composição, uma eficaz utilização das regras acadêmicas (notadamente a visão de proporcionalidade), mas também influências da arte moderna, como a preocupação com a luminosidade e o fato de retratar um tema comum, cotidiano, algo ainda não usual na cena artística norte-americana, na qual as figuras históricas, heroicas e exóticas eram a preferência.

O artista, de fato, pintou e fotografou muitos homens comuns, das camadas populares (inclusive muitos negros, algo raro à época), destacando-os pela posição de dignidade. Parecia empenhado em criar novos ícones para a cultura norte-americana, novos heróis da vida moderna. No caso dos remadores, basta observar que não eram representados como figuras heroicas e clássicas, mesmo quando tratados como campeões, mas sim como o ideal de homem norte-americano: disciplinado, enérgico, motivado, objetivo, bem preparado física, mental e moralmente.

Em 1872 Eakins produziu “A dupla de remadores”²¹, em que retrata os irmãos Biglin remando em um fim de tarde de verão. Mais uma vez observa-se um rígido uso de técnicas acadêmicas, a aproximar a pintura da fotografia, e preocupação com a luminosidade. Diferentemente da obra anterior, porém, já se percebe um interesse maior em captar a movimentação dos remadores. Sinais de progresso e de urbanidade continuam aparentes. Os famosos atletas estão presentes em outras obras de Eakins, entre as quais “Os irmãos Biglin contornando a estaca” (1873)²². Nessa obra, ainda que os remadores estejam em destaque, no centro do quadro, o olhar do artista capta outros elementos que compõem o espetáculo: os demais competidores, o público nas margens do rio; uma nova excitabilidade pública ao redor da prática. Além disso, a composição exacerba a ideia de movimento.

Vale comparar esses quadros com o posterior “Os remadores (irmãos Schreider)” (1874)²³. Ao contrário dos Binglin, os Schreider eram amadores, o que fica claro, na tela, por sua postura menos técnica de condução do barco. São representados de forma ainda menos heroica. Não eram campeões, mas sim gente comum, que pratica o esporte por prazer e pelo benefício que dele advém e não por qualquer recompensa direta, prêmios ou remuneração. Os corpos expressam os ganhos para a saúde obtidos com a prática.

O artista pintou outros esportes, no âmbito de seu interesse pelas novas atividades de entretenimento. Por exemplo, em “Jogadores praticando beisebol” (1875)²⁴, vemos o momento que precede um lançamento da bola (com enfoque no rebatedor e receptor) e nota-se um público esparsa ao fundo. Os personagens pertencem ao Philadelphia Athletics e o estádio é o Jefferson Street (também chamado Athletic Base Ball Grounds). Vale lembrar que ao redor desse esporte rapidamente se construíram representações como as de liberdade, oportunidade e patriotismo. A própria polêmica acerca das origens do beisebol demonstra o papel importante que ocupou na formação da cultura e da identidade dos Estados Unidos. Os norte-americanos afirmam a todo tempo que é uma criação de sua lavra e que seu desenvolvimento se deve a Abner Doubleday. Os ingleses, por sua vez, sempre o trataram como uma variante do críquete, inclusive o considerando, pejorativamente, o formato comercial de um jogo para as mulheres (Holt, 1989). Parece inegável que a prática do beisebol foi uma das primeiras a ter a marca norte-americana. Foi mesmo naquele país que

se sistematizou e desenvolveu o novo esporte, inicialmente em Nova York, dali se espalhando para todo o território nacional e para outros países sob influência marcante dos Estados Unidos. Inserido nos movimentos de reforma que dialogavam com a ideia inglesa de cristianismo muscular, conduzida inicialmente pela Associação Cristã de Moços (Young Men's Christian Association), o beisebol ganhou popularidade rapidamente. Consideravam-no um esporte não violento, não estava ligado a apostas e era claramente identificado como ferramenta de formação de caráter. Como lembra Riess (1995, p.7), havia ainda o fato de que “a nova classe média tinha tempo, dinheiro e acesso a instalações atléticas, que lhe permitia desfrutar o esporte”.

É relevante registrar a presença do beisebol na obra de Walt Whitman: para ele tratava-se de um esporte tipicamente americano, que revelava a cultura daquele país.²⁵ Para nosso estudo isso ganha importância por dois motivos: pela própria ligação entre Eakins e Whitman e pela característica da produção do poeta, que constantemente celebrou o homem moderno e exaltou a necessidade de construção de ideais nacionais. Aliás, a literatura de Whitman é uma das primeiras a dar partida a uma produção típica daquele país.

Outro quadro de Eakins que merece destaque é “Nadando” (1885)²⁶, que representa a prática como atividade de lazer e não de competição. No aparente diálogo com uma lógica naturista, essa obra também merece destaque porque demonstra o crescimento do interesse do artista pelo corpo, e expressa o quanto Eakins passou a dialogar ainda mais com fotografias.²⁷ Instantâneos de jovens nus e praticando esportes, representados a partir de um ideal de beleza grega, serão comumente utilizados como estudos.

Devemos, a esta altura, uma vez mais considerar os diálogos entre arte e ciência na produção de Eakins, algo que tinha relação com o próprio contexto histórico: “Do início do século XIX para cá, a representação da natureza através da pintura sofreu grandes mudanças, seja em função do desenvolvimento técnico-científico – como, por exemplo, a obtenção da fotografia sobre papel em 1839 –, seja pelas próprias contestações às formas tradicionais de representação pictórica” (Reis, Guerra, Braga, 2006, p.74).²⁸ Com tal interesse, é compreensível que o artista tenha se entusiasmado ao ser designado um dos supervisores de Eadweard Muybridge, na Universidade da Pensilvânia, quando ali esteve a convite para desenvolver um projeto de estudos. Identificando as deficiências do trabalho do fotógrafo, Eakins começou a desenvolver suas próprias experiências com fotos sequenciais, buscando captar a ideia de movimento corpóreo, por diversas vezes tendo as atividades esportivas como tema de investigação. Porter (1960) chega a afirmar que Eakins, ainda que não possa ser considerado o inventor da câmera cinematográfica, já conhecia, entre 1884 e 1885, os seus princípios básicos, “desempenhado um papel importante e inconsciente na longa evolução das imagens móveis” (p.121).

Vemos uma vez mais os interesses do artista imbricados no cenário norte-americano: o fim da escravidão, a diminuição de restrições religiosas, a industrialização, a urbanização, uma nova dinâmica das atividades de diversão, o desenvolvimento das ideias de espetáculo e consumo, a valorização da ciência, a nova presença feminina no espaço público. Assim como na Europa, essas dimensões, articuladas, aumentam a visibilidade e despertam maior curiosidade pelo corpo. Além disso, havia o já citado processo de reforma moral, que,

dialogando com o caos ocasionado pelo rápido crescimento das cidades, incentivava a prática de exercícios físicos.

Logo o interesse de Eakins se deslocou para as lutas, entretenimento apreciado por grande estrato da população. A busca por representar tal universo estava ligada à compreensão de que eram atividades corporais de alta complexidade, com movimentação muito refinada e espetacular. Devemos aqui lembrar que, àquela algura, já eram comuns os filmes de boxe, gênero que ocupa importante espaço na história do cinema (Melo, Vaz, 2006).

Na verdade, as lutas não poucas vezes foram encaradas como diversão degenerada, ao contrário do que preconizava o conceito de esporte defendido pelos reformadores. O clima de violência, a constante presença de apostas e sua ligação com o popular eram ocorrências que as tornavam ‘suspeitas’ e contribuíram, inclusive, para manter afastados outros artistas do período. A vinculação de Eakins às lutas tornou-se, assim, motivo de mais uma polêmica em torno de si.

Uma vez mais vemos fotografias servindo como modelo para suas pinturas. Em “Lutadores” (1899)²⁹, no primeiro plano podemos observar os corpos entrelaçados de dois atletas; ao fundo, um terceiro faz exercícios no *gym* e um quarto recebe instruções do treinador. O cenário é composto com sombras, o que, juntamente com o recurso de cores, dá ao espaço um tom lúgubre. A ideia é que, a despeito das aparências, se trata de um espaço de controle e disciplina, adequado a homens que buscam superação constante. Como chave para ler essa obra deve-se considerar a construção de padrões de masculinidade, comportamentos masculinos considerados adequados.³⁰

Em situação de competição propriamente dita (não no ginásio, como no quadro anterior), Eakins já pintara, em 1898, “Abrindo contagem”³¹, no qual a carga dramática se desloca para o atleta que está no solo, abatido pelo oponente, que se posta de pé à sua frente, enquanto o árbitro começa a contagem de nocaute. Do mesmo ano é “Salutat”³², que capta a relação do lutador com o público a saudá-lo enfaticamente, possivelmente após sua vitória.

Baseado num esboço que fizera do lutador Billy Smith, em um combate realizado no Arena Athletic Club, o artista pintou ainda “Entre os rounds” (1899)³³. A carga dramática que precede a ação está focada no boxeador, que, aparentemente exausto, se prepara no *corner* para mais um *round*, abanado por um auxiliar e recebendo instruções do treinador. Completam a cena um jurado, logo no primeiro plano inferior esquerdo, e ao fundo o público que lota o estádio. Na época, aliás, começavam a surgir os grandes complexos empresariais esportivos, entre os quais os relacionados ao boxe, como o Madison Square Garden.³⁴

O interesse de Eakins pelo corpo e sua relação com a ciência podem ser identificados em um de seus quadros mais conhecidos, “O clínico Gross” (1875)³⁵. Nele, o artista retrata com cunho claramente realista uma aula-cirurgia do respeitado médico Samuel Gross. É interessante observar a articulação entre a medicina, a anatomia e o formato espetacular da exposição corporal (uma arena que lembra uma sala de exibição ou um estádio).³⁶ Eakins, que se fez representar como um dos observadores da cena, pensava que essa seria reconhecida como uma grande obra, mas o estilo, o tema e a natureza dos detalhes a cercaram de críticas.

A temática médica retornou em 1889, quando Eakins foi convidado a retratar outro famoso cirurgião, doutor David Hayes Agnew. O artista não se contentou em representá-lo conforme o modelo tradicional e preferiu fazê-lo, como o anterior, em plena cirurgia, cercado de alunos e dele mesmo como observador. Não menos polêmica na ocasião, a obra hoje ilustra todos os diplomas de médicos expedidos pela Universidade da Pensilvânia.³⁷

A fascinação do artista pela anatomia não era trivial. Werbel (2007) a define como uma dimensão peculiar de sua obra. Eakins, aliás, se dedicou a estudar a disciplina na Escola Jefferson de Ciências Médicas, chegando a pensar em atuar como cirurgião. Além disso, fez pesquisas e experiências que envolviam a fisiologia, como por exemplo o trabalho “Da ação diferencial de certos músculos que passam por mais de uma articulação”, apresentado na Academia de Ciências de Filadélfia. Não surpreende que tenha criado, de partes do corpo, muitas esculturas em bronze.³⁸ Certo de que tais estudos eram fundamentais para o artista, Thomas os inseriu na disciplina obrigatória de anatomia, na Academia de Belas Artes da Filadélfia, da qual tornou-se, em 1879, o professor responsável. Para ele, a técnica da dissecação – ainda que não fosse arte *per se* – deveria ser entendida como necessária para a produção artística. Certa vez, chegou a comentar: “Faz-se a dissecação simplesmente para aumentar o conhecimento de como são arrumados os objetos belos, com o objetivo de ficar em condições de imitá-los. Mesmo para aperfeiçoar a beleza natural – para idealizá-la – é preciso que se compreenda o que se está idealizando; do contrário, a sua idealização ... passa a ser distorção, e distorção é fealdade” (citado em Porter, 1960, p.15).

Enfim, esporte, medicina e espetáculo eram expressão de uma tríade que encantava e mobilizava profundamente o artista: o corpo humano, a ciência e a tecnologia. “Para ele, o corpo humano era a mais bela coisa da natureza. Isso ... e uma preocupação de amador com a ciência e a tecnologia iria levá-lo a fazer as suas experiências fotográficas” (Porter, 1960, p.119).

No caso de Eakins, uma peculiaridade merece destaque: se de alguma forma sua obra demonstra como o poder médico estabeleceu normas de conduta, inclusive no que se refere às possibilidades de observar o corpo (Crary, 1990), também com elas estabeleceu contrapontos. Não surpreende, assim, que seus quadros sejam hoje reconhecidos, entre outras coisas, pela acuidade com que captaram e representaram a complexidade e as contradições de seu tempo.

Considerações finais

Não vamos nos aprofundar na discussão do processo de “intelectualização”, racionalização e “desencantamento do mundo”, descrito por Weber (1985, 2005) como as bases nas quais a modernidade se desenrolou, mas queremos destacar a influência dessas dimensões na esfera artística.³⁹ O teórico alemão evidencia que a relação entre ética religiosa e arte, antes harmoniosa (os valores religiosos dominavam ou pautavam a esfera estética), passa a ser cada vez mais tensa, à medida que o campo artístico se autonomiza: “O desenvolvimento do intelectualismo e da racionalização da vida modifica essa situação. Nessas condições, a arte torna-se um cosmo de valores independentes, percebidos, de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos. A arte assume a função de uma salvação neste mundo ...;

proporciona uma salvação das rotinas da vida cotidiana, e especialmente das crescentes pressões do racionalismo teórico e prático" (Weber, 1985, p.391).

A esfera estética, a princípio entendida como domínio 'essencialmente' do não racional, desenvolve lógica e racionalidade próprias. Concebe-se a arte, a partir de então, permeada por ações racionais relativas a determinados fins, mesmo que seja para expressar valores estéticos, fruto da atuação dos agentes que nela se inserem. Como bem resume Maria Braga (2004, p.28), ao falar da questão da racionalidade na arte e na ciência, "na Ciência, dada a sua ordenação analítica, esta afirmação se torna mais visível. Mas mesmo na arte processada de maneira intuitiva, a mediação do pensamento racional seleciona as ferramentas, a técnica, o suporte e muitas vezes, até o tema. Podemos mesmo dizer que até a forma intuitiva pode ser uma opção racional, que é este racional que muitas vezes induz ou favorece a ação predominante da intuição".

Sendo ainda mais explícita, a autora desfaz os desentendidos que colocam em polos opostos a arte e a ciência:

Esta dicotomia entre racional/inteligível e intuitivo/sensível surgiu, portanto, mais na ordem do discurso, do que na ordem dos processos. O discurso científico moderno omitiria este fúgido componente intuitivo/sensível, e por sua vez, o discurso artístico apenas eventualmente divulga os investimentos em métodos e racionalidade que fizeram parte de seus processos, e esta divulgação encontra-se à parte da obra, é menor que ela, que na Arte, deve falar por si mesma (Braga, 2004, p.38).

Fuente (2004) chama a atenção para o fato de que aquilo que poderia ser encarado como antagonismo – isto é, a caracterização de Weber das figuras do puritano e do artista moderno – pode ser visto a partir de outra perspectiva, com a interrelação desses dois tipos ideais. A hipótese desse autor é que o "*puritan as cultural modernist*" desempenhou papel importante na configuração do *ethos* do artista moderno, por meio da incorporação das ideias de missão e individualismo heroico.

Nosso argumento é que a vida e a obra de Eakins expressam essas formas de pensar e fazer artístico. Não surpreende, assim, que tenha utilizado, talvez mais do que qualquer outro artista norte-americano de seu tempo, a ciência e a tecnologia como inspiração e 'instrumentos' práticos para a construção de suas obras. Para ele, eram os meios mais adequados para alcançar uma estética que expressasse o seu tempo.

Porter (1960, p.13), ao compará-lo com outro pintor americano, Samuel F.B. Morse, afirma:

Eakins fundou, de propósito, a sua arte na ciência. Não é a relação que porventura tenha com a tradição que dá valor às telas de Eakins, mas a sua origem na lógica natural. A ciência dos dois pintores difere pela mesma forma que as suas pinturas – a de Morse tem admiração e o deleite dos humanistas, ao passo que a ciência de Eakins é plena de técnica e disciplina. Morse julgava artístico o estudo da eletricidade, mas Eakins inverteu esse juízo, e para ele, a ciência era algo de prático.

São justamente as conexões, os laços e as justaposições entre a estética (a arte), o corpo (particularmente, as práticas corporais, na qual o esporte tem peculiar desvelo), o desenvolvimento dos conhecimentos científico (especialmente da anatomia e da medicina) e tecnológico (o uso da fotografia) que nos levam a atribuir à produção artística de Eakins a

noção de ‘ciência encantada’, ou, em outros termos, de ‘arte científica’. Não é por acaso que a historiadora da arte Amy Werbel (2007), uma das mais importantes pesquisadoras contemporâneas da vida e da obra de Thomas Eakins, inicia seu livro com um capítulo intitulado “From Benjamin Franklin to Thomas Eakins: a century of Philadelphia Scientists, artists, and provocateurs”. Pareceu-nos importante, nesse sentido, compreender os processos e as práticas sociais que influenciaram Eakins – que, a nosso ver, Weber (1985, 2005), de maneira seminal, nos auxilia a entender, sobretudo no que se refere às mudanças na esfera estética decorrentes do contexto histórico do século XIX.

Werbel (2007, p.155) destaca, por exemplo, que embora a dimensão religiosa de Eakins desempenhe pouco papel em sua vida particular, ele não consegue ficar incólume a tal influência, algo indispensável para compreender melhor sua postura diante da arte:

Apesar de um poderoso sentimento antirreligioso, muitos aspectos da ideologia de Eakins ... refletem a influência cultural Quaker Esse pensamento racionalista é claramente identificável na sua condenação da matemática católica Na Filadélfia, a proeminência de cientistas e médicos Quaker entre seus colegas e como temas de seus retratos é especialmente notável. ... Profundamente o artista parece ter absorvido o conceito Quaker de *"Inner Light"*. Na filosofia Quaker, cada pessoa é igualmente e altamente valorizada por causa de sua ... habilidade de falar diretamente com Deus. A capacidade de Eakins de retratar seus assuntos com individualidade, humanidade, rigor anatômico, dignidade e meticulosidade marca o quanto sua arte reflete a ideologia Quaker e da classe média.

Esse conjunto de relações pode ser compreendido se considerarmos a inserção de Eakins no contexto de um ideário desenvolvido no decorrer do século XIX, em que se colocou a necessidade de ‘desvendar’ e ‘controlar’ o corpo (Werbel, 2007). Não é mero acaso, como argumenta Vieira (2003), que o cinema e os raios X tenham sido, por assim dizer, ‘descobertos’ no mesmo ano (1895). Lembremos ainda que um ano depois, em 1896, realizaram-se pela primeira vez os Jogos Olímpicos modernos.

Como apontado por Melo (2006), desde o século XVIII se observa uma mudança paulatina na relação da prática médica com o corpo. De algo pouco conhecido, o corpo vai sendo transformado em objeto legível, traduzível em imagens que poderiam ser expressas em palavras. Se uma nova relação e consideração para com o corpo estava sendo construída, um novo sistema de regulação, de disciplinarização se fazia necessário. Como o corpo (e seu desvendar, mais preciso possível) passa a ser uma preocupação por parte dos médicos, as atividades físicas constituem excelente laboratório para seus estudos, ao mesmo tempo que permitiam difundir suas considerações ‘higiênicas’, o que de forma alguma se desconectava de uma forte base moral, de controle, de exercício de poder.

Eakins conseguiu fazer convergir em suas obras esse conjunto de valores, práticas e relações que fazem parte da construção do ideário e do imaginário da modernidade: o desafio, o movimento, a exposição corporal, a velocidade, a busca do prazer e da excitação, a crença na ciência e no progresso, a ideia de multidão, processo de formação de uma cultura construída no hibridismo urbano do gosto das camadas médias e populares (Melo, 2006). Naquele contexto, portanto, o artista captou como esporte, ciência e arte se articulavam em um todo coerente, intermediados pela ideia de espetáculo, tendo o corpo como ponto de contato.

NOTAS

- ¹ Nesta e nas demais citações em outros idiomas, a citação é livre.
- ² Naquele contexto, o termo esporte era utilizado como sinônimo de divertimento.
- ³ A edição original foi lançada em 1904/1905 e relançada em 1920.
- ⁴ É importante perceber o notável crescimento das cidades. Segundo Riess (1995), entre 1830 e 1860, Nova York passou de 202 mil para 814 mil habitantes; a Filadélfia passou de 161 mil para 566 mil moradores; Chicago tinha, em 1830, cinquenta habitantes, e em 1860 já eram 109 mil.
- ⁵ "Recreation", óleo sobre tela, 102,9 x 142,2cm. Acervo de Fine Arts Museum of San Francisco. Disponível em <http://www.famsf.org>; acesso em 23 jul. 2008.
- ⁶ "Le déjeuner sur l'herbe", óleo sobre tela, 208 x 264,5cm. Acervo de Musée d'Orsay, Paris. Disponível em www.musee-orsay.fr; acesso em 12 maio 2008.
- ⁷ A respeito do escândalo ocasionado pela obra de Manet, ver Clark, 2004; sobre as representações de lazer nas obras de franceses e ingleses, ver Melo, 2009.
- ⁸ "The croquet players", óleo sobre tela, 36 x 26cm. Coleção particular. Disponível em <http://www.mauicroquetclub.org/gallery/things/TheCroquetPlayers.htm>; acesso em 13 abr. 2008.
- ⁹ "The match between Sophs and Freshmen – The open", xilogravura, 35,7 x 52,4cm. Acervo de Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts. Disponível em <http://www.clarkart.edu/exhibitions/homer/home.cfm>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹⁰ "Holiday in camp – Soldiers playing 'foot-ball'", xilogravura, 28,5 x 39,8cm. Acervo de Art Institute of Chicago. Disponível em <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/158339>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹¹ "Croquet players", óleo sobre tela, 40,6 x 66,1cm. Acervo de Albright-Knox Art Gallery, Nova York. Disponível em <http://66.251.89.230/detail.php?t=objects&ttype=all&f=&s=homer&record=0>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹² "Croquet scene", óleo sobre tela, 40,3 x 66,2cm. Acervo de Friends of American Art Collection, The Art Institute of Chicago. Disponível em <http://www.artic.edu/artexplorer/search.php?artistname=34988&tab=1&just=3>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹³ Uma lista ampliada de obras nas quais Homer representou o esporte encontra-se em Melo, 2009.
- ¹⁴ "Skating at Boston", xilogravura, 29,6 x 40,9cm. Acervo de Art Institute of Chicago. Disponível em <http://www.artic.edu>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹⁵ "Our national Winter exercise – Skating", xilogravura, 40,6 x 55,1cm. Acervo de Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts. Disponível em <http://www.clarkart.edu/exhibitions/homer/home.cfm>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹⁶ "Skaters in Paris", óleo sobre tela, 21,9 x 27,6cm. Acervo do Valentine Museum, Virgínia. Disponível em <http://www.prices4antiques.com/itemsummary/216404.htm>; acesso em 14 abr. 2008.
- ¹⁷ Para uma discussão sobre tal tema, ver Melo, 2001b, 2009.
- ¹⁸ "Portrait of Margaret Eakins in a skating costume", óleo sobre tela, 61,3 x 51,1cm. Acervo de Philadelphia Museum of Art. Disponível em <http://www.philamuseum.org>; acesso em 15 abr. 2008.
- ¹⁹ Cabe destacar que não são poucas as publicações a respeito de Thomas Eakins, a maior parte enfatizando sua biografia e a estética de suas obras (Porter, 1960; Hoopes, 1985; Homer, 1992; Werbel, 2001; Sewell, 2001; Kirkpatrick, 2006; Mcfeely, 2007). Ainda que possamos encontrar nuances entre essas publicações, priorizamos aquelas que apresentam uma reflexão mais acadêmica, em especial histórica, sobre suas contribuições.
- ²⁰ "The champion single sculls (Max Schmitt in a single scull)", óleo sobre tela, 81,9 x 117,5cm. Acervo de Metropolitan Museum of Art, Nova York. Disponível em <http://www.metmuseum.org/>; acesso em 14 abr. 2008.
- ²¹ "The pair-oared shell", óleo sobre tela, 61 x 91,4cm. Acervo de Philadelphia Museum of Art. Disponível em <http://www.philamuseum.org>; acesso em 14 abr. 2008.
- ²² The Biglin brothers turning the stake", óleo sobre tela, 117 x 167cm. Acervo de Cleveland Museum of Art. Disponível em <http://www.clevelandart.org>; acesso em 14 abr. 2008.

²³ "The oarsmen (The Schreiber brothers)", óleo sobre tela, 61 x 91,4cm. Acervo de Yale University Art Gallery. Disponível em <http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=26326>; acesso em 14 abr. 2008.

²⁴ "Baseball players practicing", aquarela sobre papel, 27,3 x 33cm. Acervo de Museum of Art, Rhode Island School of Design. Disponível em <http://cgfa.dotsrc.org/eakins/p-eakins1.htm>; acesso em 15 abr. 2008.

²⁵ Para mais informações a esse respeito, ver Folsom, 1994.

²⁶ "Swimming", óleo sobre tela, 69,5 x 92,4cm. Acervo de Amon Carter Museum, Texas. Disponível em <http://www.cartermuseum.org>; acesso em 15 abr. 2008.

²⁷ A fotografia que serviu de modelo, "Estudantes de Eakins nadando" ("Eakins's students at the 'The swimming hole'", 1884, albumina), está disponível no acervo de J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Disponível em <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=66570>; acesso em 15 abr. 2008.

²⁸ Para uma discussão sobre a relação entre arte e ciência no Brasil tendo como tema central a fotografia, ver Monteiro, 2004.

²⁹ "Wrestlers", óleo sobre tela, 101,6 x 127,2cm. Acervo de Philadelphia Museum of Art. Disponível em <http://www.philamuseum.org>; acesso em 15 abr. 2008.

³⁰ A esse respeito, ver Melo, Vaz, 2006.

³¹ "Taking the count", óleo sobre tela, 264 x 234cm. Acervo de Yale University Art Gallery. Disponível em <http://artgallery.yale.edu>; acesso em 15 abr. 2008.

³² "Salutat", óleo sobre tela, 127 x 101,6cm. Acervo de Addison Gallery of American Art, Andover. Disponível em [http://accessaddison.andover.edu/Obj1024\\$46](http://accessaddison.andover.edu/Obj1024$46); acesso em 15 abr. 2008.

³³ "Between rounds", óleo sobre tela, 127,3 x 101,3cm. Acervo de Philadelphia Museum of Art. Disponível em <http://www.philamuseum.org>; acesso em 15 abr. 2008.

³⁴ Esse foi o último tema que Eakins tratou de forma sistemática. Essa faceta de sua produção chamou a atenção de outro importante artista norte-americano e um de seus principais admiradores, Robert Henri, responsável em grande parte pelos pressupostos que nortearam a Ashcan School, grupo que se organizou nos primeiros anos do século XX, inicialmente na Filadélfia e depois em Nova York (eram chamados Realistas de Nova York) e foi o primeiro importante movimento norte-americano. No âmbito de suas ações, o esporte esteve também representado na obra de artistas como George Belows.

³⁵ "The Gross clinic", óleo sobre tela, 243,8 x 199,4cm. Acervo de Jefferson Medical College of Thomas Jefferson University, Pennsylvania. Disponível em <http://www.tju.edu/main>; acesso em 15 abr. 2008.

³⁶ Uma discussão sobre essas dimensões no contexto da modernidade encontra-se em Vieira, 2003.

³⁷ "O Clínico Agnew, retrato de David Hayes Agnew" ("The Agnew Clinic, portrait of David Hayes Agnew", 1889), óleo sobre tela, 84 3/8 x 118 1/8 polegadas. Acervo de The University of Pennsylvania School of Medicine, Philadelphia. Disponível em <http://www.uphs.upenn.edu/surgery/dse/medicalstudents/agnew/DHA.html>; acesso em 15 abr. 2008.

³⁸ No acervo de Philadelphia Museum of Art (disponível em <http://www.philamuseum.org>) podem-se encontrar várias dessas obras, a exemplo de "Costas de torso masculino" ("Back of male torso", 1880, bronze, 47,3 x 15,2cm).

³⁹ Weber figura entre os intelectuais que mais influenciaram a maneira de conceber a vida e a cultura modernas, sobretudo no que diz respeito a sua 'orientação' pelo racionalismo e a relação com o ascetismo religioso, discutindo também os impactos desse processo na arte (Fuente, 2004; Kemple, 2009). Longe de pretender utilizar a teoria weberiana como explicação *a priori*, o propósito de lançar mão de seu pensamento é alertar que ele pode nos ajudar, seguramente com ressalvas, a compreender e explicar melhor alguns fenômenos e formas da vida coletivas, sobretudo quanto aos processos que culminaram no desenrolar da modernidade. Em outras palavras, nos ajuda a 'olhar' alguns aspectos elementares e essenciais para a compreensão do fazer artístico de Thomas Eakins. Afinal, como Kemple (2009, p.189) destaca, "Weber expressou esses desafios em termos de tensão entre racionalização científica e encantamento tradicional".

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Maria do Rosário de Assumpção. *Relações entre arte e ciência em centros e museus de ciência*. Dissertação (Mestrado em História das Ciências da Saúde) – Rio de Janeiro, Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz. 2004.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc. 2004.
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.
- CORBIN, Alain. A história dos tempos livres. In: Corbin, Alain (Org.). *História dos tempos livres*. Lisboa: Teorema. p.5-18. 2001.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth*. Cambridge: MIT Press. 1990.
- FOLSOM, Ed. *Walt Whitman's native representations*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.
- FUENTE, Eduardo de la. Max Weber and Charles Ives: the puritan as cultural modernist. *Journal of Classical Sociology*, London, v.4, n.2, p.191–214. 2004.
- GERTH, H.H; MILLS, C.W. Introdução: o homem e a sua obra. In: Weber, Max. *Ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC. p.13-95. 1982.
- HOBSBAWM, Eric. A produção em massa de tradições, 1879 a 1914. In: Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra. p.271-316. 1997.
- HOLT, Richard. *Sport and the British: a modern history*. New York: Oxford University Press. 1989.
- HOMER, William Innes. *Thomas Eakins: his life and art*. New York: Abbeville Press. 1992.
- HOOPES, Donelson F. *Eakins: watercolors*. New York: Watson-Guptill. 1985.
- KARNAL, Leandro et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto. 2007.
- KEMPLE, Thomas M. Weber/Simmel/Du Bois: musical thirds of classical sociology. *Journal of Classical Sociology*, London, v.9, n.2, p.187–207. 2009.
- KIRKPATRICK, Sidney. *The revenge of Thomas Eakins*. Binghamton: Yale University Press. 2006.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac. 2003.
- MCFEELY, William. *Portrait: the life of Thomas Eakins*. New York: W.W. Norton. 2007.
- MELO, Victor Andrade de. *Esporte, lazer e artes plásticas: diálogos*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2009.
- MELO, Victor Andrade de. *Cinema e esporte: diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2006.
- MELO, Victor Andrade de. *Cidade sportiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001a.
- MELO, Victor Andrade de. Lazer e camadas populares: reflexões a partir da obra de Edward Palmer Thompson. *Movimento*, Porto Alegre, ano 7, n.14, p.9-19. 2001b.
- MELO, Victor Andrade de; VAZ, Alexandre Fernandez. Cinema, corpo, boxe: suas relações e a construção da masculinidade. *Artcultura*, Uberlândia, v.8, n.12, p.139-160. 2006.
- MONTEIRO, Rosana Horio. Arte e ciência no século XIX: um estudo em torno da descoberta da fotografia. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.34, p.51-70. 2004.
- PORTER, Fairfield. *Thomas Eakins*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1960.
- REIS, José Claudio; GUERRA, Andreia; BRAGA, Marcos. Ciência e arte: relações improváveis? *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.13, supl., p.71-87. 2006.
- RIESS, Steven. *Sport in industrial America – 1850-1920*. Illinois: Harlan Davidson. 1995.
- SEWELL, Darrel. *Thomas Eakins: american realist*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art. 2001.
- VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica. In: Novaes, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

- VIGARELLO, Georges.
O tempo do desporto. In: Corbin, Alain (Org.). *História dos tempos livres*. Lisboa: Teorema. p.229-262. 2001.
- VIGARELLO, Georges; HOLT, Richard.
O corpo trabalhado: ginastas e esportistas no século XIX. In: Corbin, Alain (Org.). *História do corpo*. v.2. Rio de Janeiro: Vozes. p.393-478. 2008.
- WEBER, Max.
A ética protestante e o ‘espírito’ do capitalismo. São Paulo: Martin Claret. 2005.
- WEBER, Max.
A ciência como vocação. In: Weber, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix. 1985.
- WERBEL, Amy B.
Thomas Eakins: art, medicine, and sexuality in nineteenth-century. Philadelphia: Yale University Press. 2007.
- WERBEL, Amy B.
Eakins's early years. In: Sewell, Darrel (Ed.). *Thomas Eakins: american realist*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art. p.1-12. 2001.

