

## O CORPO MASCULINO NA PRODUÇÃO VISUAL DOS JOGOS OLÍMPICOS

*Aline Ferreira Gomes<sup>1</sup>*

Esse texto busca a partir de algumas das produções visuais dos pôsteres dos eventos esportivos, relacionados ao mundo dos esportes olímpicos, analisar as configurações do corpo masculino e suas formas de apresentação dentro dessa narrativa artística.

O corpo humano é protagonista em muitos dos cartazes feitos para os Jogos Olímpicos. Usualmente apresentados como um ideal de perfeição física concordando com valores contemporâneos, a produção visual dos jogos olímpicos trouxe à tona uma das preocupações do século XIX: os cuidados com cultura física. Lembrando que os ideais da antiguidade clássica, para a beleza corporal, eram preocupações fundamentais, Pierre de Coubertin<sup>2</sup> escreveu: “Sport must be seen as producing beauty and as opportunity for beauty. It produces beauty because it creates the athlete, who is a living sculpture...”<sup>3</sup>. Partindo desses pressupostos da beleza sublime, a produção dos pôsteres olímpicos apresenta o corpo masculino como grande elemento de homenagem ao triunfo da beleza corporal, uma glorificação das formas masculinas.

A imagem da juventude, físico perfeito, corpo masculino e branco, são componentes que dominaram por longo período as imagens produzidas para os eventos olímpicos desde as primeiras edições dos pôsteres oficiais até os Jogos Olímpicos de Munique em 1972.

No início da história dos jogos modernos, nas Olimpíadas de Estocolmo em 1912, é a primeira vez que o corpo masculino aparece como grande protagonista. O pôster (figura 1) escolhido pelo comitê olímpico sueco foi realizado pelo artista Olle Hjörtzberg (1872 -1959). O artista sueco retrata corpos masculinos jovens, com músculos salientes e bem demarcados. No primeiro plano, um corpo escultural masculino é destacado pelo seu corpo musculoso e sua estatura. Seu tronco inclinado acompanha o movimento do mastro da bandeira. Os ângulos que formam a leve flexão lateral do tronco e do braço elevado, nos indicam que o movimento exige algum esforço. As bandeiras com ondulações e curvas preenchem todo o espaço restante. Outros homens realizam a mesma tarefa, mas apenas partes de seus corpos são expostas, os tecidos operam como coxias e escondem ou descobrem partes dos corpos.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas; mestranda; agência financiadora: FAPESP.

<sup>2</sup> Pierre de Frédy (1863 - 1937) mais conhecido por Barão de Coubertin foi um dos arquitetos dos Jogos Olímpicos modernos, foi ele quem concebeu a compreensão nacional e internacional de que o esporte poderia inspirar excelência - física, moral e estética - na sociedade em geral.

<sup>3</sup> “O esporte precisa ser visto como um produtor de beleza e uma oportunidade para a beleza. Ele produz beleza, pois cria o atleta que é uma verdadeira escultura viva” (tradução da autora). COUBERTIN, Pierre, citado por DURRY, Jean In: Pierre Coubertin: sport and aesthetics. *Olympic Review*, jul. 1986, p. 392. Disponível em: <<http://library.la84.org/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1986/ore225/ore225y.pdf>> Acesso em: 06. set. 2015.

Encontramos a mesma pose do atleta, no primeiro plano do pôster, no desenho do anatomista Bernardino Genga (1620 - 1690) que retratou a escultura do Gladiador Borghese c. 100 a.C. (**figura 2**).

A pesquisadora do Victoria and Albert Museum (UK), Margaret Timmers, afirma em seu livro *A Century of Olympic Posters* que projeto o original deste pôster, caracterizando atletas nus, foi substituído por esta versão que vemos aqui, na qual foram adicionados flâmulas estrategicamente colocadas que escodem o sexo masculino<sup>4</sup>. A censura ao sexo masculino remete ao caso da monumento francês para a *Place des Victoires*, Paris, 1810 (**figura 3**). O monumento, realizado pelo escultor Claude Dejoux (1732 - 1816) representava o general Desaix (Louis Charles Antoine Desaix, 1768 – 1800). O general francês foi apresentado nu, o que parece não ter agradado<sup>5</sup>, e logo tratou-se de encobrir o pênis com um pano que surgia do próprio manto usado pelo general. Essa estratégia foi a mesma usada no cartaz de Estocolmo para cobrir a forma fálica do atleta.

No mesmo ano de lançamento do pôster, um pequeno jornal humorístico sueco publica uma edição especial sobre os jogos olímpicos e apresenta duas versões do poster oficial<sup>6</sup>. Na primeira versão satirizada (figura 4) o homem do primeiro plano possui um corpo rígido de musculatura saliente, porém diferentemente da versão oficial, aqui há a presença dos pêlos nas pernas, na axilas e no peito. As pernas ganham angulação distorcida, os pés com dedos desproporcionais, grandes e animais, ultrapassam o enquadramento. Com um cigarro na boca e segurando uma grande folha cobrindo o sexo, aqui o atleta não é mais referenciado por elementos que remetem as esculturas clássicas, ao contrário são elementos que o aproximam do homem comum. No segundo plano as bandeiras emaranhadas eliminam a possibilidade de alguma identificação regional. Os homens nesse segundo plano tem corpos disformes de postura exagerada.

Nesta mesma edição, outra caricatura (figura 5), observamos apenas as pernas masculinas com musculaturas irregulares e de volumes exagerados. Diferentemente do pôster oficial, nesta sátira um dos rapazes exhibe seu perfil e podemos observar suas nádegas perfeitamente onduladas. Os tecidos das bandeiras ricos em movimentos são substituídos por ondas invertidas, estas localizam-se na parte superior da imagem e quebram-se na altura dos quadris. O homem do primeiro plano é tomado por essas enormes ondas e só observamos a parte lateral do tronco e do braço direito. Deixar a mostra somente as pernas remete as cenas dos cabarés franceses do século XIX, tema tão bem explorado por Henri Toulouse Lautrec, por exemplo (figura 6). Claramente os palcos dos cabarés pertencem ao mundo feminino e as situações são distintas, mas tanto o panejamento das bandeiras do pôster oficial, como as ondas presentes na versão satirizada, são composições que se assemelham na presença de um jogo quase sensual e as vezes debochado ao exhibir ou esconder partes do corpo.

<sup>4</sup> TIMMERS, Margaret. *A century of olympic posters*. 10. ed. Londres: Victoria And Albert Museum, 2012, p. 21.

<sup>5</sup> BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor*. Rio de Janeiro, RJ: Elfos Ed., 1990c1986, p. 249.

<sup>6</sup> Página do jornal digitalizada disponível em: <<http://www.stockholmskallan.se/Soksida/Post/?nid=27033>>. Acesso em: 20. set. 2015.

Na apresentação das bandeiras nacionais os Jogos Olímpicos da Antuérpia, na Bélgica, apresentam um cartaz (figura 7) com a composição semelhante ao dos jogos de Estocolmo. Unidas as bandeiras de diferentes regiões acompanham o atleta de forma circular, vemos de maneira proeminente a bandeira do país sede dos jogos em preto, amarelo e vermelho. No canto direito superior os tecidos acabam por circundar o brasão de Antuérpia. Mais uma vez parte desse grande tecido escapa e se sobrepõe ao sexo do jovem. No segundo plano uma visão panorâmica das mais importantes construções arquitetônicas da cidade, como a catedral *Our Lady, The Grote Markt* e a *Old City Hall*. O modelo dessa composição se repete em cartazes de outras edições posteriores dos jogos olímpicos.

Ainda no cartaz belga, o atleta nu paira sobre a cidade, como um gigante ele contorce levemente seu tronco segurando um disco prestes a ser lançado. Seu corpo novamente remete as esculturas do mundo clássico. A comparação com a escultura de um artista belga é inevitável (figura 8), quase um século antes, o atleta feito de mármore com a mesma postura prepara-se para lançar o disco. As posturas dos dois atletas são extremamente semelhantes, até o posicionamento dos dedos e mãos que seguram o disco são idênticos. Além da materialidade da escultura, a única diferença que salta aos olhos entre os dois atletas é a exibição ou ocultação do sexo masculino. Seria para o mundo esportivo - sempre com a intenção de propagar disciplina e controle corporal – uma idéia perturbadora apresentar um atleta inteiramente nu?

O cartaz oficial das Olimpíadas de Paris de 1924 (figura 9) apresenta um grupo de jovens. Troncos nus, braço direito elevado, palmas das mãos direcionadas para o mesmo lado e olhares para diagonal. Todos apresentam a mesma estrutura corporal e são individualizados por pequenos detalhes como cabelos, narizes e bocas. Por outro lado, a semelhança entre os corpos masculinos unifica o grupo e os tornam um importante exemplo do discurso da cultura física massificada, discurso muito utilizado por diversos governantes. O gesto unificado e sincronizado dos corpos transforma homens simples em verdadeiros heróis. Laureados por sua nação que os acompanha no segundo plano com as cores da bandeira francesa e pelo brasão no canto esquerdo inferior do cartaz. A presença do discurso dos ideais olímpicos foi um importante potencializador de movimentos nacionalistas e, não é por acaso que em 1981 no filme *Chariots of Fire* (Carruagens de Fogo) (figura 10), um importante personagem da trama, o técnico de atletismo Sam Mussabini, interpretado pelo ator Ian Holm, aparece em frente ao pôster oficial dos Jogos de 1924.

A décima segunda edição dos jogos Olímpicos programado para ser realizado na Finlândia em Helsinki, é conturbada por importantes obstáculos: a Alemanha invade a Polônia em 3 de setembro de 1939 e em 30 de novembro do mesmo ano a União Soviética ataca a Finlândia, o que acarreta o cancelamento dos jogos no dia 2 de maio de 1940. Mesmo assim, Helsinki já estava preparada para sediar o jogos e produziu seu pôster oficial (figura 11). O artista finlandês escolheu destacar a imagem de uma escultura de Paavo Nurmi (figura 12), atleta de renome nas provas de atletismo, nos jogos de Paris de 1924 Nurmi conquistou cinco medalhas de ouro. A escultura apresenta um corredor em pleno movimento, perna direita a frente,

tronco ligeiramente contorcido, braços flexionados e rosto de perfil. O observador presencia a passada do atleta e como em um truque de mágica, seu corpo parece voar, uma vez que seu pé esquerdo não toca nenhuma superfície. No pôster oficial (figura 11) e escultura é reproduzida fielmente, inclusive com idéia de movimento pelo flutuante pé esquerdo, ao fundo o destaque na cor laranja do mapa da Finlândia, indica o papel importante que o atleta teve nas edições anteriores dos jogos, de finalmente colocar seu país no mapa em destaque no mundo esportivo. Mais uma vez, a nudez do sexo é negada aos olhos do observador do cartaz. No caso da escultura o observador pode transitar em volta da obra e perceber que o atleta está inteiramente nu.

A escolha da arte que seria oficialmente a imagem impressa nos cartazes oficiais dos jogos Olímpicos se deram, não somente por encomendas ou convites diretos aos artistas, como também foram escolhidas através de competições de arte. Alguns do eventos Olímpicos tinham comissões para tratar especificamente da arte visual que seria vinculada nos Jogos. Foi o caso da Olimpíadas de Monique em 1972 na Alemanha. O Comitê de designer visual dos jogos de Munique decidiram em setembro de 1967 criar uma publicação em séries de cartazes que seriam relacionados as atividades Olímpicas. Assim criou-se *The Edition Olympia* uma publicação em cinco séries com sete pôsteres em cada<sup>7</sup>. Artistas conhecidos e novos talentos foram convocados para elaborar a arte de cada cartaz. Os artistas estavam livres para escolherem seus temas, mas eram encorajados a incorporar nas criações a relação dos ideais Olímpicos como os Jogos Modernos no presente. A partir dessa proposta os pôsteres Olímpicos exploraram outras formas visuais. O corpo masculino passou a ser segmentado e suas partes destacadas, isoladas e exibidas como verdadeiras peças de arte. Como no caso do pôster do artista britânico Allen Jones. Jones (figura 13) recorta duas pernas de atletas. Logo abaixo da cintura, a cor branca contínua dos pequenos shorts demarca o quadril. Com músculos volumosos, perna direita flexionada, os pares estão espelhados e se apresentam de perfil para o observador. Um feixe de luz separa as pernas e a partir delas emerge o símbolo olímpico na parte superior do cartaz. A segmentação do corpo também ocorre no cartaz de Ronald Brooks Kitaj (figura 14). Apenas a cabeça e um braço representam um atleta. As cores da pele marrom ganham destaque no fundo de coloração clara. Duas cores em tons de verdes dividem a cena. O movimento realizado por cabeça e braço proporciona a idéia de um gesto da natação. Como um recorte fotográfico, observamos o momento em que o braço sai da água e realiza um movimento circular, no qual o braço voltará a mergulhar novamente na água.

As Olimpíadas de Los Angeles em 1984 também encomendou uma série de pôsteres para artistas renomados e produziu ao total 15 cartazes de artistas como Sam Francis, David Hockney e Robert

---

<sup>7</sup> *The Edition Olympia* - 1a. Série de 1969-70: Hans Hartung, Oskar Kokoschka, Charles Lapicque, Jan Lenica, Marino Marini, Serge Poliakoff, Fritz Winter; 2a. Série, 1970: Horst Antes, Shusaku Arakawa, Eduardo Chillida, Piero Dorazio, Allen Jones, Pierre Soulages, Victor Vasarely; 3a. Série, 1970: Josef Albers, Otmár Alt, Max Bill, Allan D'Arcangelo, David Hockney, Ronald Brooks Kitaj, Tom Wesselmann; 4a. Série, 1972: Valerio Adami, Alan Davie, Friedrich Hundertwasser, Jacob Lawrence, Peter Phillips, Richard Smith, Paul Wunderlich; 5a. Série, 1970: Gernot Bubenik, Gunter Desch, Alfonso Huppi, Kleinhammes, Werner Nofer, Wolfgang Petrick, Gerd Winner.

Rauschenberg, por exemplo. Novamente nota-se a presença do corpo masculino segmentado no trabalho de alguns artistas. O pôster criado por April Greiman e Jayme Odgers (figura 15) remete ao mesmo movimento da escultura de Paavo Nurmi no pôster de Helsinque de 1940 (figura 11). Porém, quando os designers estadunidenses utilizam o mesmo movimento da passada de um atleta, mudam a posição, seccionam o corpo masculino e exibem somente uma porção do ventre e das pernas. As pernas parecem saltar em direção ao observador e surgem de um céu azul com nuvens para aterrizar na superfície do primeiro plano. O recorte geométrico do segundo plano garante a idéia de aparição extraordinária de um par de pernas vindo do céu, conferindo caráter sublime a cena.

Esse recorte anatômico pode ser observado na fotografia do estadunidense George Platt Lynes. Lynes (figura 16) compôs sua fotografia a partir de dois negativos. As junções entre as duas imagens foram retocadas posteriormente, de modo que, seu conjunto anatômico surpreendente transforma a cena fotográfica no mundo onírico. O corpo masculino é cortado ao meio por uma espécie de plataforma que opera como uma lâmina, restando apenas pernas de volumes significativos que, denotam a elas força suficiente para sustentarem um outro corpo. Acima desta plataforma um corpo masculino repousa em posição fetal.

Ainda partindo do olhar segmentado do corpo masculino, o pôster feito por David Hockney (figura 17) apresenta 12 quadrados unidos simetricamente em 3 colunas. Cada parte dos quadrados, das colunas laterais, é preenchido pela cor azul e branca, com traços espessos e outro mais finos que simulam a movimentação da água de uma piscina. A coluna central apresenta partes do corpo masculino. Um homem de calção vermelho, com seu corpo estendido, submerso pela água, realiza movimentos da natação. Cada área da piscina recortada oferece uma parte do atleta. A visão do observador é privilegiada, observa de cima todo o trajeto do corpo do nadador. Um corpo distorcido pelo reflexo da luz na água. O tema da piscina aparece nas obras de Hockney desde os anos 1960 com o quadro *Picture of a Hollywood Swimming Pool* de 1964 e a partir de 1966, o corpo masculino passa a protagonizar as cenas nas piscinas retratadas pelo artista. Em *A Large Diver* (figura 18) Hockney explora o mesmo tema do nadador. A cena de um mergulho que acaba de acontecer, também é segmentada por retângulos com bordas disformes. Como no pôster olímpico, o corpo masculino apresenta-se distorcido por pinceladas em tons de azuis, verde e branco, criando a idéia do reflexo da luz que incide sobre a água. Por causa desse efeito o corpo ganha dimensões alongadas e sinuosas, desaparecem os contornos definidos usualmente representados no corpo de um nadador. Essas cenas que exibem toda a extensão do corpo masculino no ambiente aquático, lembram narrativas cinematográficas. O mesmo tema é explorado pelo cineasta Pedro Almodóvar em sua produção de 2004. Em *La mala educación* o protagonista interpretado por Gael García Bernal se despe para mergulhar na piscina. Almodóvar filma o gesto atlético (figura 19) com a câmera posicionada de baixo para cima, seguem-se dois planos em que Gael Garcia voa por cima do seu observado, enchendo a tela com seu corpo. O expectador tem o privilegio de observar em câmera lenta cada parte do corpo masculino. É a mesma cena do pôster

olímpico de David Hockney, porém invertida. No filme espanhol o observador posiciona-se na superfície da água e se privilegia com cada detalhe do mergulho do nadador. Cineasta e pintor colocam o observador no lugar privilegiado, o lugar do voyeur.

### Considerações finais

Desde o pôster pioneiro dos jogos olímpicos de Estocolmo (1912), as imagens esportivas trataram de importantes questões da cultura visual. Ideais sócio-políticos, hegemônicos e até maneiras de celebrar o atleta como verdadeiro herói, são elementos disponíveis na arte exibida nos cartazes Olímpicos. Muitos dos pôsteres se apresentam com o apelo publicitário, transformaram-se em elementos chaves de um sofisticado programa de identidade visual, partindo de produções artísticas elaboradas e resultaram em rica narrativa visual que abordam ideais dos jogos e nuances de seu tempo histórico.

O corpo masculino é presença dominante nessas produções e ganha diferentes atributos conforme o período e o artista que o produz. Interessante observar a recusa em exibir o sexo masculino em muitos dos cartazes produzidos para esses eventos esportivos, como nos casos dos pôsteres dos Jogos de Estocolmo (1912), da Antuérpia (1920) e de Helsinque (1940), citados anteriormente. Escolher ocultar formas fálicas relaciona-se diretamente com a complexidade dos vínculos entre o sexo anatômico do homem, o sexo simbólico e a identidade. Artistas e comitês olímpicos tem uma parte decisiva nessa escolha, pois é a própria idéia de representação que está em jogo, sem dúvida um detalhe que persegue a figuração do corpo masculino na arte desde muito tempo: “A vergonha da nudez nasceu numa época em que mostrar-se nu era sinal de fraqueza (como na Idade Média) ou de ridículo (como no século XIX)”<sup>8</sup>. Sendo assim, o nu masculino teve que justificar-se utilizando enredos mitológicos, heróis históricos e princípios da cultura clássica, somente assim o sexo masculino não tinha necessidade de encobri-se. Outra alternativa era se distanciar de intenções eróticas como tentaram os regimes ditatoriais. O regime fascista não hesitou em expor seus atletas nus nas gigantescas esculturas do *Foro Italico*, por exemplo.

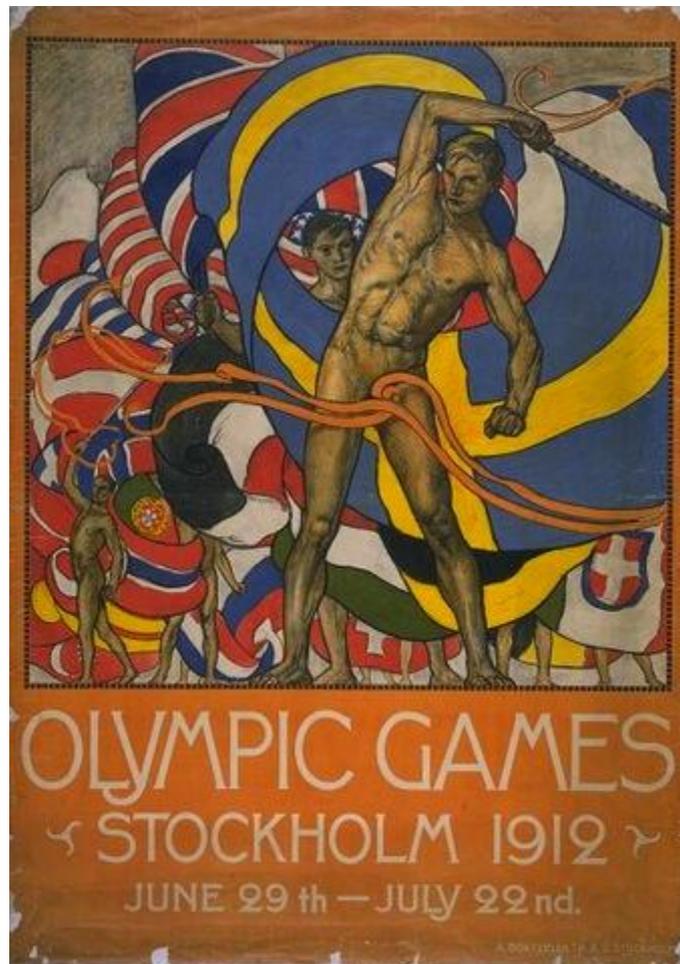
Talvez o sexo masculino fosse um elemento perturbador dentro do grande projeto dos Jogos Olímpicos modernos. De fato, a publicidade olímpica, projetada por Pierre de Coubertin era repleta de questões morais. Para ele a arte era um forte elemento harmonizador para o esporte, uma força capaz de promover a harmonia, conciliando opostos, espiritualizando e enobrecendo o choque de forças musculares, relacionando-o uma alta visão de humanidade: “pour en bénéficier et les sports ennoblir”<sup>9</sup>.

Por vezes celebrado como exemplo de perfeição corporal, como símbolo nacionalista ou desprovido de elementos de identidade destacando-se apenas como elemento orgânico único. A representação do corpo

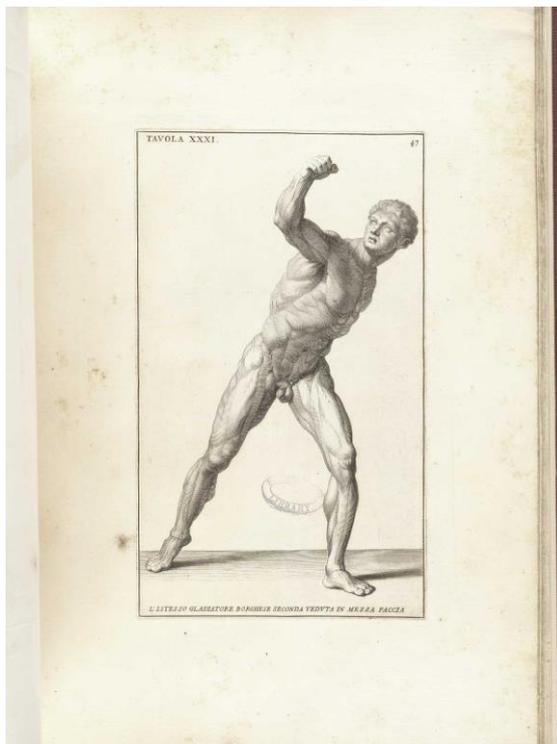
<sup>8</sup> BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor*. Rio de Janeiro, RJ: Elfos Ed., 1990c1986, p. 10.

<sup>9</sup> COUBERTIN, Pierre de. *Textes, Choisis*, Tome I, Revelations, ed. George Rioux. Zurich: Weidmann, 1986, p. 20.

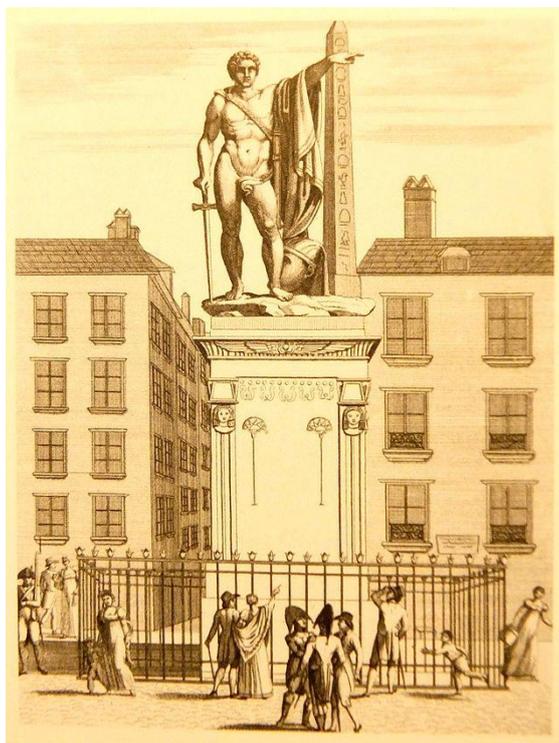
masculino nos cartazes olímpicos parece acompanhar intenções artísticas e mudanças históricas, sua configuração mutável o torna importante ícone visual na história da arte.



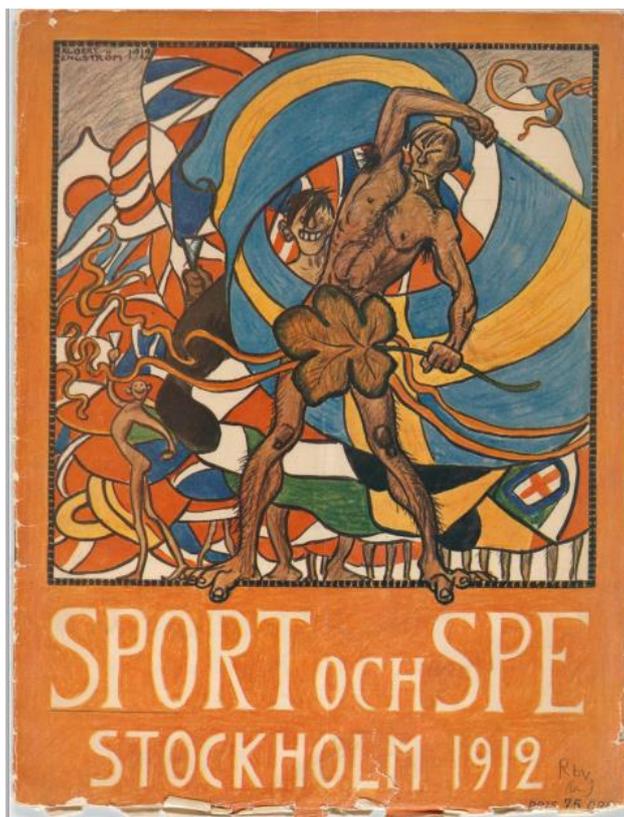
**Figura 01.** Olle Hjörtzberg (1872 – 1959). Pôster Oficial Olimpíadas de Estocolmo, 1912. Litografia colorida. Victoria and Albert Museum, Londres



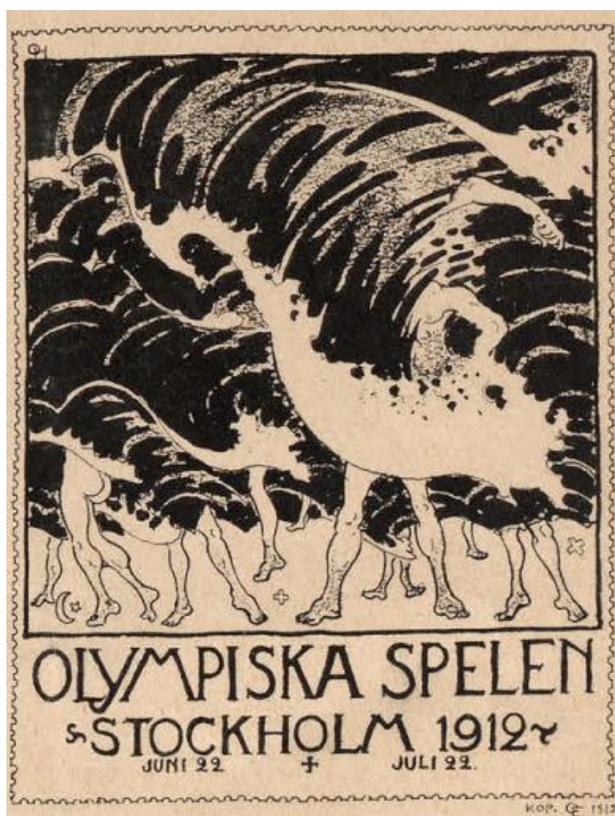
**Figura 02.** Bernardino Genga. *L'istesso Gladiatore Borghese Seconda Veduta in mezza faccia.* Tavola XXXI. Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano. Roma, 1691, p.47.



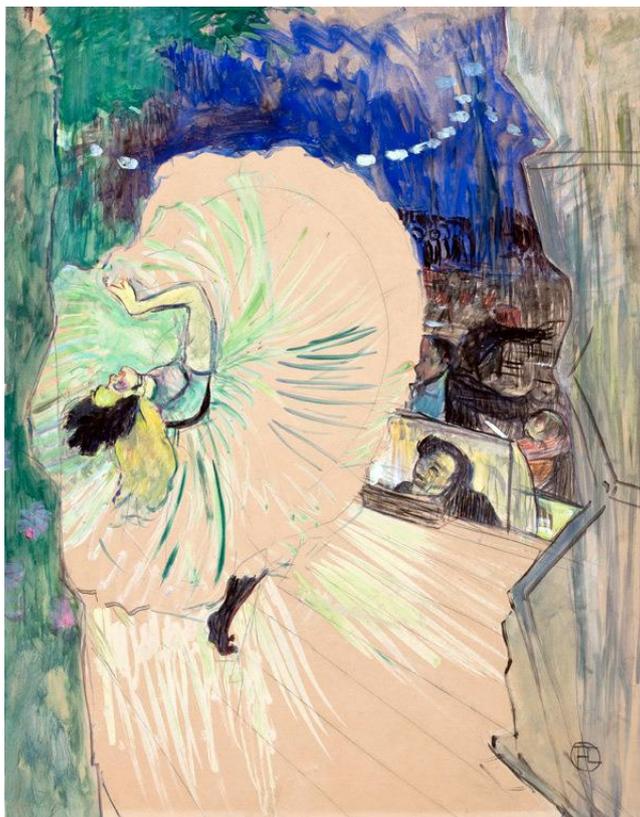
**Figura 03.** Gravura anônima, sobre o monumento da Place des Victoires, Paris, 1810. Monumento em homenagem ao general Desaix realizada pelo artista Claude Dejoux. A gravura foi conservada no Gabinet de estampas do Museu Carnavalet, Paris, também foi impressa no *Bonaparte et l'Égypte, catalogue de l'exposition* (2008).



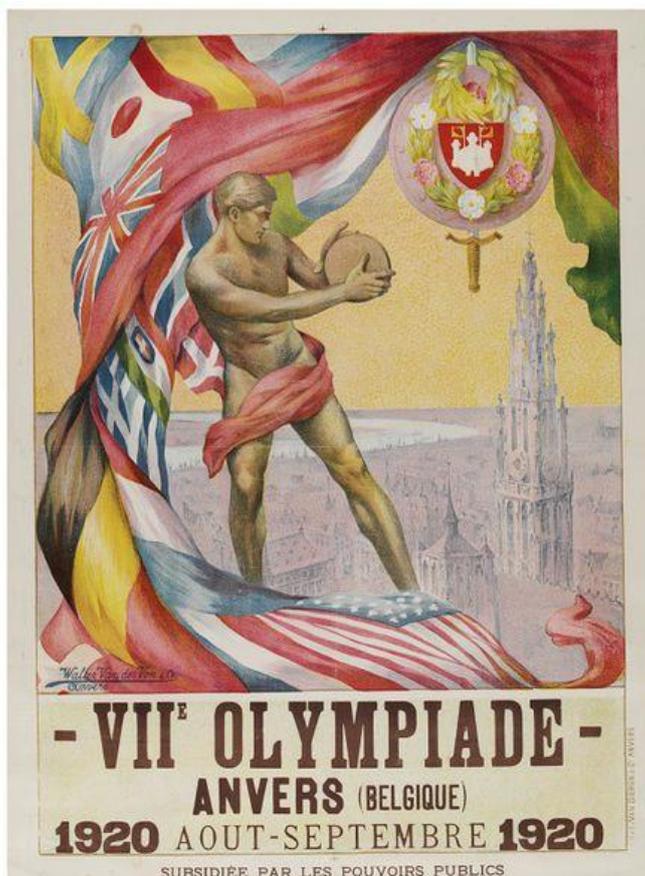
**Figura 04.** Albert Engström (1869-1940). Versão do pôster oficial das Olimpíadas de Estocolmo, publicada no jornal Söndags-Nisse, 1912. Estocolmo.



**Figura 05.** (Autor não identificado). Versão do pôster oficial das Olimpíadas de Estocolmo, publicada no jornal Söndags-Nisse, 1912. Estocolmo.



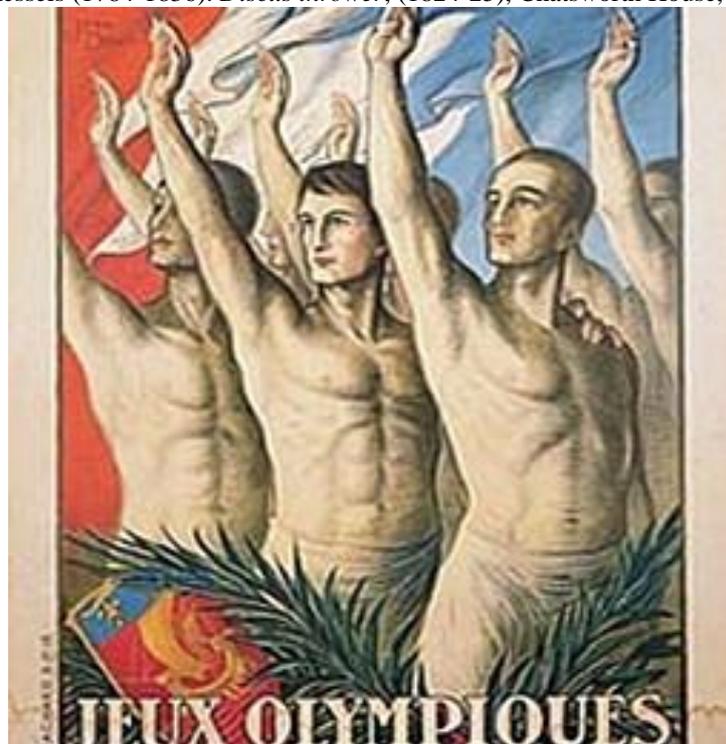
**Figura 06.** Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901). *A Bailarina Loïe Fuller Vista dos Bastidores (A Roda)*, 1893. MASP - Museu de Arte de São Paulo.



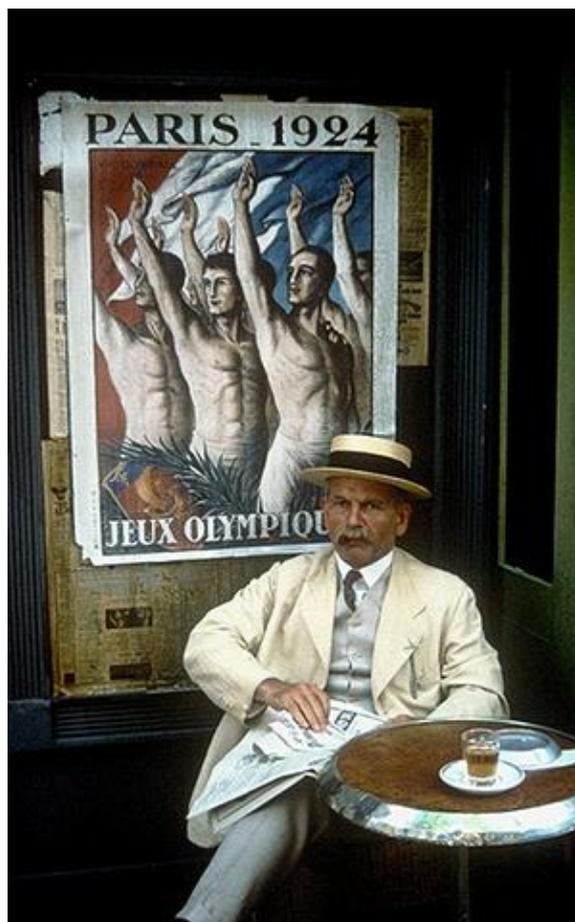
**Figura 07.** Martha van Kuyck e Walter van der Ven (1898-1958) Pôster Oficial Olimpíadas Antuérpia, 1920. Litografia colorida. Victoria and Albert Museum, Londres.



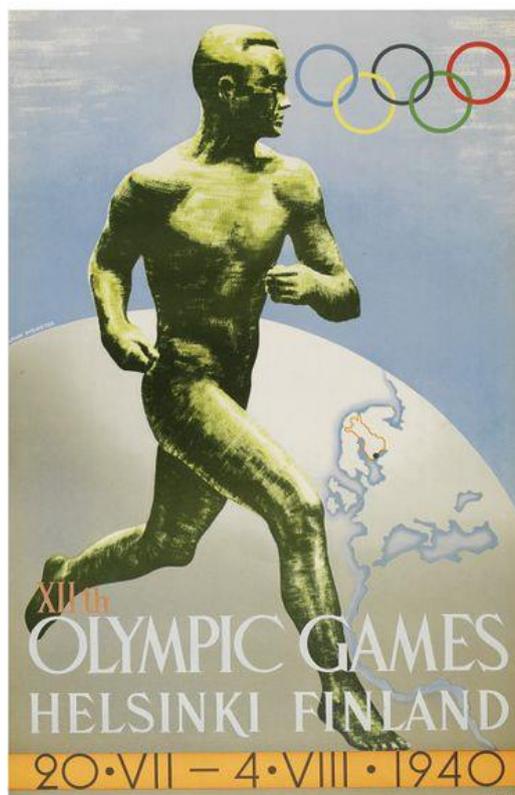
**Figura 08.** Mathieu Kessels (1784-1836). *Discus thrower*, (1824-25), Chatsworth House, Devonshire, Inglaterra.



**Figura 09.** Jean Droit (1884 – 1961). Pôster Oficial Olimpíadas de Paris, 1924. Litografia colorida. Victoria and Albert Museum, Londres.



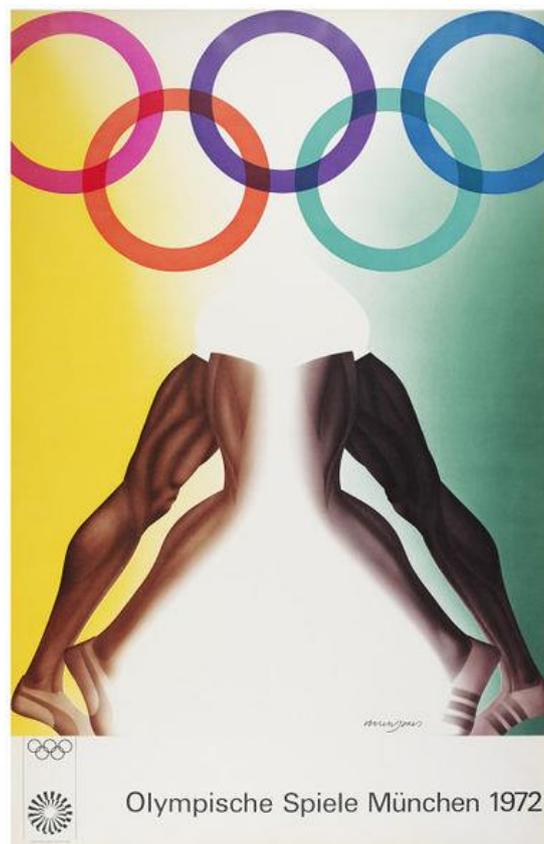
**Figura 10.** Ian Holm no papel do técnico Sam Mussabini. Cena de *Chariots of Fire*, 1981. Direção: Hugh Hudson. Inglaterra.



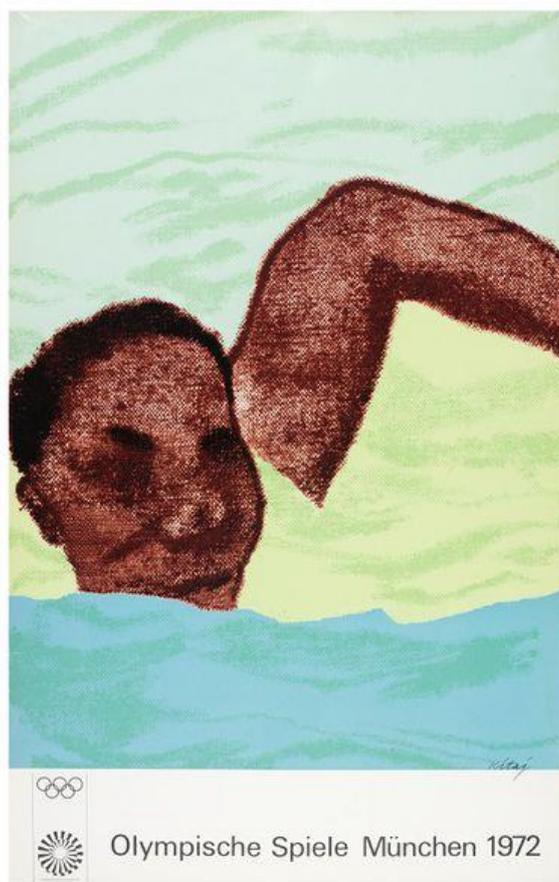
**Figura 11.** Ilmari Sysimetsä (1912-1955). Pôster Oficial Olimpíadas de Helsinque, 1940. Litografia colorida compensado com serigrafia. Victoria and Albert Museum, Londres.



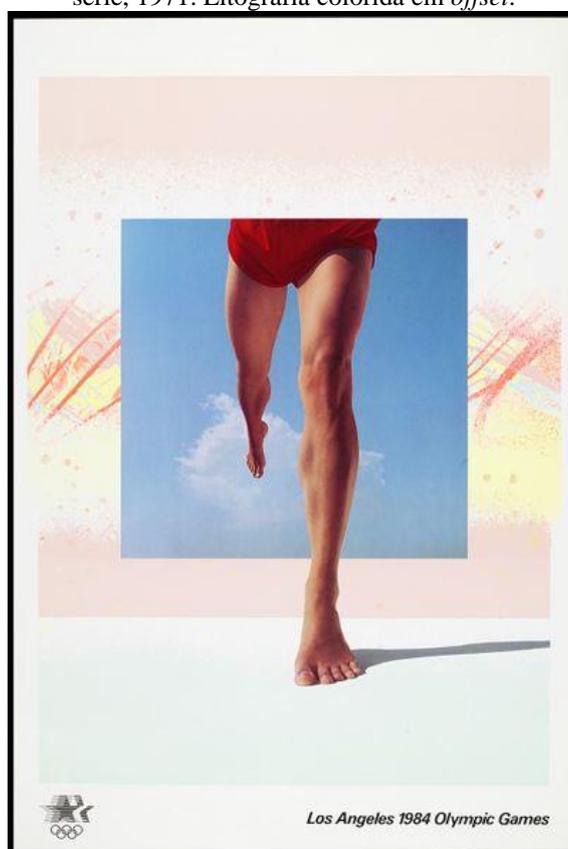
**Figura 12.** Wäinö Aaltonen (1894-1966). *Paavo Nurmi*, 1925. Estádio Olímpico de Helsinque, Finlândia.



**Figura 13.** Allen Jones (1937). *Olympische Spiele München*, 1972. Pôster publicado na “Edition Olympia”, segunda série, 1970. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 14.** Ronald Brooks Kitaj (1932-2007). *Olympische Spiele München*, 1972. Pôster publicado na “Edition Olympia”, terceira série, 1971. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 15.** April Greiman e Jayme Odgers. Pôster publicado na série para os Jogos Olímpicos de Los Angeles, 1984. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 16.** George Platt Lynes (1907–1955). *The Sleepwalker*, 1935. Fotografia. The Metropolitan Museum of Art, NY.



**Figura 17.** David Hockney (1937). Pôster publicado na série para os Jogos Olímpicos de Los Angeles, 1984. Litografia colorida em *offset*.



**Figura 18.** David Hockney. *A Large Diver (Paper Pool 27)*, 1978. Cor em pasta de papel prensado.



**Figura 19.** Pedro Almodóvar. *La mala educación*. Espanha, 2004.

#### Referências Bibliográficas

BOLOGNE, Jean Claude. **História do pudor**. Rio de Janeiro, RJ: Elfos Ed., 1990c1986.

COUBERTIN, Pierre de. **Pedagogie sportive**: histoire des exercices sportifs, technique des exercices sportifs, action morale et sociale des exercices sportifs. Paris: Vrin, 1972.

\_\_\_\_\_. **Textes, Choisis**, Tome I, Revelations. Editado por George Rioux, Zurich: Weidmann, 1986.

DURRY, Jean. Pierre Coubertin: sport and aesthetics. *Olympic Review*, p.390-396, 1986. Disponível em: <<http://library.la84.org/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1986/ore225/ore225y.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2015.

TIMMERS, Margaret. **A century of olympic posters**. 10. ed. Londres: Victoria And Albert Museum, 2012. 144 p.