

JOGOS OLÍMPICOS E ARTE
OLYMPIA – LENI RIEFENSTAHL¹
Prof. Dr. Victor Andrade de Melo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esporte e arte: essa relação sempre foi clara nos Jogos Olímpicos, desde sua primeira edição, um desejo e uma iniciativa claramente identificada no pensamento do Barão Pierre de Coubertin. Esporte e cinema: essa relação pode também se identificada desde os primórdios dessas linguagens. Não surpreende então que identifiquemos um fértil relacionamento entre Jogos Olímpicos e cinema, onde podemos destacar muitas belas películas. Entre essas, por certo “Olympia” de Leni Reifenstahl ocupa lugar de destaque.

As reflexões sobre um filme tão importante e tão polêmico podem ser das mais diferentes naturezas. Como nosso objetivo é analisar a relação entre Jogos Olímpicos e arte, vou tentar situar Olympia no contexto da produção cinematográfica que tem o esporte como tema ou assunto importante, notadamente fazendo um paralelo com o filme “Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?” (1931), de Slatan Dudow, com roteiro de Brecht, por de alguma forma apresentarem tratamentos diversos do fenômeno esportivo, mesmo que com sentidos semelhantes de interferência na construção de imaginários

Estima-se que mundialmente cerca de 4000 filmes já tenham sido produzidos dedicados ao esporte, alguns ocupando espaço importante na história cinematográfica². Inicialmente, o esporte era filmado por ser mais uma das práticas comuns no gosto popular. Por isso identificamos tanto o boxe sendo tematizado nos primórdios do cinema norte-

¹ . Este artigo integra o estudo “Esporte, arte, imagem e cinema: relações originais na modernidade”, relatório de pós-doutorado em Estudos Culturais apresentado ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² . RUIZ, José Luis. *La unión de dos ofertas culturales del siglo XX*. Sevilha, 2002. Disponível em: <http://www.festivaldesevilla.com>.

americano, nos *nickelodeon*, muito procurados notadamente pelos imigrantes e membros da classe trabalhadora daquele país.

Lembra-nos Cohen: “A exemplo do que ocorre com os gêneros cotidianos do século XIX, os primeiros curtas-metragens denotam o verdadeiro fascínio pela vida cotidiana”³. O novo mundo era exibido nas telas que ocupavam as feiras e lojas abertas nas novas cidades cada vez maiores, e dele fazia parte o esporte, notadamente o boxe, um dos símbolos culturais norte-americanos.

Posteriormente, contudo, sem que deixasse de ser encarado como divertimento do homem comum, o tema, compreendido enquanto símbolo de progresso, passa a ser inserido em preocupações de cunho nacionalista (ligada à construção de identidades, algo bastante notável nos Estados Unidos e na Alemanha no período do nazismo), envolvido com formulações de cunho moral (notável na realidade norte-americana e européia) ou encarado como estratégia de formação política (identificável claramente nas iniciativas de cinema operário realizadas no período da República de Weimar, Alemanha). Ora era tratado a partir de uma perspectiva progressista, como em Bertold Brecht, ora do ponto de vista conservador, como em Leni Riefensthal.

Vejamos como havia claramente um sentido de construção de comportamentos adequados e de uma identidade nacional ao redor do cinema norte-americano do início do século XX. Tratava-se da construção de ideais e heróis como força de expressão, algo que se concretizou nos ídolos cinematográficos norte-americanos, nos atletas e na representação

³ . ³ . COHEN, Margareth. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.341.

destes pelo cinema, onde podemos destacar, entre outros, Jonny Weissmuller, ex-atleta de natação e o mais famoso Tarzan:

A questão sobre serem esses filmes desejáveis ou não no mercado norte-americano foi amplamente debatida na imprensa especializada durante 1909. Carl Laemmle (na época um distribuidor independente) posicionou-se com mais vigor à medida que começou a se transferir para a produção: “Farei dos motivos típicos americanos a minha especialidade...Quero temas americanos forte e viris”⁴.

Os filmes não seriam mais os mesmos e certamente o esporte de forma diferente passaria a ser representado. Os antigos filmes “ingênuos” de boxe dariam lugar a películas mais densas, como “O Campeão” (1931).

Se considerarmos a Alemanha pós-Primeira Grande Guerra, até 1924 não podemos identificar uma forte presença do cinema de Hollywood. Na década de 1930, contudo, já é possível admitir uma hegemonia dessa cinematografia. É nesse contexto, de certa maneira como contraposições, que serão realizados os dois filmes.

“Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?” é um dos filmes mais importantes realizados entre as experiências do cinema operário alemão, uma tentativa de produção de películas que não seguissem a lógica cinematográfica hollywoodiana, implementada por cineastas ligados ao Partido Comunista Alemão no momento da República de Weimar (período entre-guerras).

Naquele momento, marcado pela instabilidade econômica e política, por enormes contradições e por uma notável criatividade no campo da arte (podemos lembrar o movimento do expressionismo alemão, no cinema, na dança e nas artes plásticas, e da

⁴ . ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.286.

música dodecafônica, entre outras), construiu-se o sonho de um cinema que pudesse funcionar como estratégia de luta e conscientização da classe trabalhadora. Funda-se assim a Prometheus, uma produtora ligada ao Partido Comunista, também responsável por distribuir filmes russos na Alemanha. Futuramente seria ainda criada a Weltfilm, ligada ao cinema operário, e a Volks Film Verband, de apoio à realização de um cinema mais progressista⁵.

Ao redor da atividade dessas produtoras sempre persistiram muitos debates sobre a possibilidade concreta, a efetividade da iniciativa e as maneiras adequadas de condução da construção de uma cultura da classe operária a partir do cinema. Também pairaram constantemente sobre elas problemas de natureza econômica e a ameaça da censura.

Independente disso, o fato concreto é que havia um interesse generalizado e uma compreensão ampla de que o cinema poderia funcionar como instância pedagógica. Tanto assim que o Partido Social-Democrata funda também produtoras, como a Volkslichtbuhne, para realizar filmes de acordo com seus pressupostos.

A produtora Film-und Lichtbilddienst, por exemplo, lança, em 1926, um documentário sobre a realização da Primeira Olimpíada Internacional Operária (“O grande poder”), realizada no ano anterior, em Frankfurt. Naquele instante, em vários países do mundo havia organizadas ligas esportivas ligadas à classe operária, que possuíam alguma relação, ora maior, ora menor, com os sindicatos e associações de categorias profissionais⁶.

⁵ .ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993. Grande parte das informações aqui apresentadas pode ser melhor conhecida neste livro.

⁶ . Informações sobre os movimentos esportivos operários em vários países podem ser obtidas na obra: KRUGER, Arnd, RIORDAN, James (orgs.). *The story of worker sport*. Champaign: Human Kinetics, 1996.

“Kuhle Wampe” foi realizado coletivamente, um trabalho de equipe, e mesmo que a atuação de Dudow tenha sido pronunciada, acabou conhecido como o filme de Brecht, o que não surpreende na medida em que suas reflexões e propostas estéticas influenciavam toda equipe e são bem identificáveis na película: uma intenção maior de lançar perguntas do que conceder respostas fáceis.

O filme foi uma grande produção, realizada com muitas dificuldades financeiras, acentuadas pelo fato de ter sido explicitamente censurado, o que dificultou a sua exibição. Para se ter uma idéia da grandiosidade da iniciativa, basta dizer que estiveram envolvidos 4 mil operários da Liga de Esporte.

Foi o primeiro filme sonoro entre as iniciativas do cinema operário. Estima-se que tenha sido assistido por 14 mil pessoas em uma semana de exibição, mas sua trajetória foi dificultada em função de sua intencionalidade política e mesmo de suas opções estéticas, o que lhe causou problemas tanto com o Estado, a censura cortou muitas cenas, quanto com o Partido Comunista, que não o considerou explícito o suficiente.

O filme destaca-se por buscar inovações estéticas, se afastando dos modelos de outras produções do cinema operário. Foi exatamente esse aspecto o que mais desencadeou ressalvas da censura e do partido:

Evidentemente, Kuhle Wampe não tinha uma linguagem explícita voltada para a veiculação de palavras de ordem; a conceituação era dada pela representação, ou seja, pela forma como o filme constrói as seqüências, estabelecendo relações entre som e imagens, cargas de sentido⁷.

O esporte ocupa importante lugar na película, metaforicamente já na primeira parte, e explicitamente no último bloco. Inicialmente uma corrida de bicicletas é utilizada como

⁷. ESPERANÇA, *op.cit.*, p.88.

representação da busca pelo trabalho e seus desfechos desencadeiam toda a trama do filme, que em última instância aborda a miséria e o desemprego que rondavam grande parte da população alemã.

As correlações eram múltiplas, sutis e muito bem desenvolvidas. O esporte, relacionado à festa, era encarado como elemento de libertação, parâmetro importante de uma vida que deve ser de prazer. É bastante bela essa seqüência inicial, mesmo que, em certo sentido, reforce um certo maniqueísmo entre trabalho e lazer:

Ao mesmo tempo em que essas imagens provocam associações com corridas de bicicleta, tomadas de esporte nos jornais da tela, lazer, férias, liberdade, existe uma tensão. Há um choque entre essa “alegria de viver” e a caça ao trabalho. Essa alegria deve permanecer suspensa (não realizada) enquanto os indivíduos precisam se estafar à procura de trabalho. Esse é o “programa” político da cena. Nessa representação, a miséria, ao mesmo tempo, destrói as imagens de lazer e contém a esperança do futuro, de outras condições de vida⁸.

O terceiro bloco, o desfecho “A quem pertence o mundo?”, apresenta competições esportivas operárias (natação, corridas diversas, regatas) pontuadas pelas músicas “Canção da Solidariedade” e “Canção do Esporte”, ambas poesias de Brecht com música de Eisler. Identifica-se, até mesmo porque se optou por uma abordagem mais direta do assunto (se comparada à realizada na primeira parte), claramente uma relação do esporte, muito bem exibido pela utilização de belos movimentos de câmera e de belas montagens, com a luta coletiva, relacionado à necessidade de combate, uma forma de organização revolucionária, parâmetros centrais para as associações partidárias de esquerda.

É interessante observar que o esporte não era visto como forma de alienação, mas sim como estratégia de tomada de consciência. É nas ligas esportivas comunistas que Anni, uma das personagens centrais, encontra caminhos para prosseguir sua caminhada e se

⁸. ESPERANÇA, *op.cit.*, p.103.

libertar do sofrimento. Somente a coletividade pode responder às dificuldades da vida, que não são ocasionais, já que fruto da luta de classes que se reflete no cotidiano. Brecht claramente afirmara que pretendia situar o esporte como uma distração com caráter de luta, algo a serviço do operariado na sua tomada de posição.

A terceira parte do filme foi uma das que mais sofreu com cortes da censura. Uma das cenas iniciais mostrava uma série de pessoas nuas tomando banho, uma cena bastante erótica. O corte dessa cena, curiosamente, vai ao encontro do desagrado do Partido, que provavelmente considerava o exaltar da beleza física e da sensualidade como dimensões identificadas com posições de direita.

Se a princípio isso pode parecer absurdo, lembremos que eram considerações importantes para o nazismo (como veremos mais à frente), portanto plenamente compreensíveis naquele momento histórico. Ainda assim, não podemos deixar de identificar uma certa assepsia no trato com o corpo, onde a sexualidade deveria ser afastada. Surpreendentemente, isso acaba por aproximar esta abordagem dos filmes conservadores, como “Olympia”: lá também a exaltação da beleza e da força física estava a serviço de um controle de sensações.

Vale ressaltar que o clímax deste bloco e do filme não está estritamente relacionado ao esporte. Mesmo que a película seja concluída com um grupo de esportistas (representando a classe operária), relacionados com as cenas de competição anteriores, o encerramento se dá com uma conversa política em um trem. O final parece apontar algo como: “depois da festa, não vamos esquecer a luta”, ou, “mesmo com a festa, lembremos da luta”, ou melhor ainda, “a festa também é um motivo para não esquecermos a luta”.

Com isso, para mim fica claro o sentido que o esporte ocupa neste filme. Ele é revolucionário sim, na medida que pode implementar uma outra forma de encarar a vida, onde o prazer ocuparia espaço importante, mas ainda mais funciona como um elemento de coesão da classe operária, uma forma de unir as pessoas em torno de um ideal em comum.

Ora, também as abordagens mais conservadoras, veremos a seguir, acreditavam nisso; também viam no esporte uma forma de reunir pessoas em torno de suas idéias. Vale lembrar que o Partido Social-Democrata e o Partido Nazista também utilizavam as manifestações esportivas e realizaram filmes sobre o tema para propagar seu ideário.

Com isso não estou dizendo que “Kuhle Wampe” é igual a “Olympia” e mesmo a outros filmes do cinema operário. Apenas estou destacando o fato de que possuem similaridades que não podem ser descartadas, principalmente no que se refere à utilização do esporte como ferramenta moral, o que diferencia estes filmes, pelo menos pela explicitude (ora maior ora menor) da mensagem, das películas anteriores, que tinham uma abordagem mais “ingênua” do esporte, apenas o apresentando como mais um dos elementos que compõe o cotidiano.

Essas diferentes abordagens vão constantemente ser identificadas quando falamos da representação do esporte pelo cinema. Pegando o exemplo brasileiro, teremos filmes que buscam utilizar o esporte para discutir questões que extravasam o objeto (como “Garrincha, Alegria do Povo”, de Joaquim Pedro de Andrade, e “Prá Frente Brasil”, de Roberto Farias), outros vão mergulhar nas próprias especificidades do campo esportivo (como “Passe Livre”, de Oswaldo Caldeira, e os filmes sobre a paixão dos torcedores), enquanto alguns vão estar mais ligados a uma abordagem de entretenimento (como o recente “Surf Adventures”, de Arthur Fontes).

Nenhum dos três modelos é puro. Observa-se um diálogo, em maior ou menor grau, das três dimensões anteriores. Não se trata de julgar a melhor abordagem. Simplesmente reconhecer que o esporte é tratado de maneira diferenciada e identificar que todas podem nos apresentar importantes considerações para compreender a presença do fenômeno esportivo de forma multifacetada na sociedade.

Falemos então de “Olympia”, dirigido por Leni Riefenstahl, por encomenda de Adolf Hitler; um documentário sobre os Jogos Olímpicos de 1936 (Berlim), organizados com o intuito de provar a superioridade da raça ariana.

Este filme, um dos mais polêmicos da história do cinema, já despertou debates das mais diversas naturezas, indo desde a questão política do envolvimento de cinema e esporte com determinados regimes totalitários, passando pelas questões éticas do papel dos cineastas no forjar de representações sociais, chegando também às questões estéticas, pois Leni teve que criar mecanismos técnicos para permitir captar em toda plenitude os gestos esportivos, bem como inovou nas tomadas de planos inusitados. As polêmicas ao redor de Leni são mesmo maiores do que o filme e de que sua obra, mas não desejo aqui entrar nessa discussão. Antes me interessa o tratamento dado ao esporte em seu filme.

O envolvimento da cineasta com a temática é bem anterior a “Olympia”. Na juventude fora muito envolvida com esportes, foi bailarina profissional e começou sua carreira cinematográfica como atriz de filmes de montanha, um gênero bastante comum na Alemanha da década de 20, sob a direção de Arnold Franck, um especialista em películas dessa natureza, curiosamente diretor do primeiro filme realizado sobre os Jogos Olímpicos:

“Das Weibe Stadion”, sobre os Jogos de Inverno de Saint Moritz (1928). Frank, e sua forma de filmar os desafios, foi grande influenciador de sua obra⁹.

Tendo conhecido Adolf Hitler em 1932, foi convidada a filmar vários eventos do Partido Nazista, tendo dirigido, sempre contando com grandes orçamentos e fartura de recursos técnicos, entre outros, “O Triunfo da Vontade”, um monumental documentário, um dos filmes de propaganda mais discutidos em todo o mundo, que divide com “Olympia” as polêmicas, críticas e elogios acerca de sua cinematografia.

Em 1936, Leni aceita o convite para dirigir “Olympia”, transformando o Estádio Olímpico de Berlim em um verdadeiro estúdio:

O estúdio foi transformado num gigantesco estúdio cinematográfico. Ela escreveu, produziu e montou seu Olympia com recursos extraordinários: 23 operadores de câmera, trilhos para acompanhar em vôos e *travellings* os atletas em corridas e saltos, teleobjetivas gigantes, guias, 40 câmeras de diversos formatos (...). Contava com um crédito de 3 milhões de marcos concedidos por Goebbels. Segundo algumas fontes, até o dirigível Hindenburg e vários aviões foram mobilizados para as filmagens¹⁰.

Com todo esse aparato a sua disposição, não espanta que tenha filmado todas as modalidades da competição. Foram mais de 250 horas de filmagem, cuja montagem, realizada pela própria diretora, somente foi concretizada depois de 2 anos de trabalho intenso: o filme, dividido em duas partes, foi lançado em 1938.

Trata-se “Olympia” exclusivamente de um filme esportivo? Por certo que não. Lá encontramos muitas das dimensões que norteavam o imaginário do nazismo: a exaltação da beleza clássica, da perfeição, do vigor, da pureza. Destaca-se a correlação estabelecida no filme entre a Grécia e a Alemanha, algo desejado por Hitler e seus seguidores e

⁹ . Maiores informações podem ser obtidas em: NAZÁRIO, Luiz. *O eterno retorno de Leni Riefenstahl*. Disponível em: www.culturavozes.com.br/revistas/0494.html

¹⁰ . NAZÁRIO, *op.cit.*

materializado de forma competente por Leni já nas seqüências iniciais do filme, quando por meio de fusão de imagens parte-se de um passado grego idealizado para se chegar a um presente concretizado na imagem do atleta alemão.

Vale ressaltar que os Jogos de Berlim foram férteis em invenção de tradições: por exemplo, uma cerimônia de abertura com grandiosidade jamais vista e a criação da cerimônia da tocha olímpica, acesa na Grécia e carregada até o local de realização dos Jogos. A própria Leni se esmerou em tornar as imagens mas belas do que o real, manipulando-as sempre que julgasse necessário. Na edição final da película, por exemplo, fez uso de imagens captadas em treinos e ensaios, as misturando indeliberadamente a tomadas das competições, dando a idéia que tudo fora captado ao vivo. O que importava era a exibição da melhor imagem possível, de acordo com os ideais que perpassavam os intuítos da produção.

O atleta foi focado como um símbolo de homem de acordo com os interesses do sistema em vigor. Isso parece óbvio e dificilmente pode ser negado, ou por que outro motivo Hitler, que montara uma poderosa máquina de propaganda, investiria tanto no filme? Além de tudo, Leni já estava envolvida com filmes de propaganda nazista, embora negasse por toda a vida que essa era sua intencionalidade.

Basta lembrar que “Olympia” não foi o único “documentário” (filme de propaganda) a fazer uso do esporte para difundir os pressupostos nazistas. Em 1925, a poderosa UFA já produzira “O caminho da força e a beleza”, antes mesmo da ascensão definitiva do nazismo, enfocando a ginástica e o esporte a partir de algumas compreensões futuramente observáveis no período de Hitler.

Essa forma de abordar as atividades físicas não era uma exclusividade alemã. Mundialmente, em vários países, houve preocupações com a higiene, com a formação corporal, com a saúde, com a beleza, sempre a partir de uma compreensão clássica: harmonia e equilíbrio de forma¹¹. O torto, o deformado, o feio enfrentavam reticências dos sistemas, mesmo que o expressionismo alemão e os movimentos de arte moderna exibissem tais dimensões. Não custa lembrar que houve uma verdadeira caça a esse tipo de arte quando da ascensão do nazismo.

“Olympia” é um hino à perfeição, faz claras referências a uma juventude sadia e forte que ocupará um importante papel não só nos campos de provas, mas nas fábricas e nos *fronts* de guerra. É uma ode ao indivíduo que abandona a individualidade em prol da construção da nação, de uma idéia de coletividade, o que aproxima o filme de alguns intuitos de Kuhle Wampe, ainda que tenhamos que considerar que as intencionalidades eram díspares.

Os atletas não eram no filme encarados individualmente, tanto que não eram identificados nominalmente, mas como componentes de uma nação, o que é, de certa forma, contraditório com a própria proposta do olimpismo. Vale lembrar que até hoje o Comitê Olímpico Internacional não reconhece o quadro de medalhas por país, pois continua a afirmar que os Jogos não se tratam de uma disputa entre nações. Como curiosidade, o único atleta brasileiro que apareceu no filme foi Ícaro de Castro Mello, disputando a prova de salto em altura. Tal informação foi concedida por seu filho, Eduardo de Castro Mello.

¹¹ . Mais à frente comentaremos uma fita brasileira, lançada em 1926, com intencionalidades aproximadas: Vício e Beleza, dirigida por Antônio Tibiriça.

Ao assistirmos “Olympia”, entendemos melhor porque Kracauer era cético perante a possibilidade de desencadear mudanças sociais a partir de um uso ascético, frio e funcionalista da tecnologia. Para ele, negar o ornamento significa que o ornamental reprimido voltará com ainda mais força na própria estética de uma tecnologia presente nos espetáculos musicais e esportivos e nos comícios, fenômenos claros na experiência nazifascista e que tem em “Olympia” um exemplo explícito:

Uma modernidade que explora com sucesso a sincronia tecnológica, transformando-a na atemporalidade de um novo megamito: o da natureza monumental, do corpo heróico, o ornamento de massa revestido de concreto – em suma, o modernismo nazista exemplificado por Lei Riefenstahl¹².

“Olympia”, juntamente com os Jogos de 1936, marca definitivamente o fim de uma compreensão que perpassava os princípios do olimpismo, mesmo que esta permaneça até hoje em alguns discursos: o de independência da prática esportiva em relação aos acontecimentos sociais e políticos, algo que tinha sido construído por Pierre de Coubertin a partir de uma visão idealizada e equivocada dos Jogos Olímpicos da antiguidade grega.

Deflagradamente o esporte se inseria no quadro contextual político internacional, e deste influencia constante sofreria, algo que seria muitas vezes observado no decorrer da história, como nas vitórias italianas nas Copas do Mundo de Futebol (1934 e 1938), nas manifestações dos “panteras negras” nos Jogos de 1968 (México), no episódio de assassinato de atletas de Israel (Munique, 1972) e nos boicotes de países diversos, por motivos diferentes, observados nos Jogos de 1976 (Montreal), 1980 (Moscou) e 1984 (Los

¹². Apud. HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.p.534.

Angeles). Acabava o “conto da Carochinha”: o esporte não pode mais ser compreendido ingenuamente.

Milton José de Almeida percebe que definitivamente os Jogos Olímpicos:

...são, também, uma simulação estilizada e controlada das guerras entre nações. Os territórios a serem conquistados não são terras e cidades, mas são locais morais e virtuosos que têm sua representação visual no pódio. A guerra social e econômica que ocorre no planeta ocorre aí em simulação visual e realismo controlado. As normas da competição simulam os tratados internacionais que regulam a convivência harmônica entre os homens e as nações. As provas simulam a prática dessa convivência. O último colocado possui a perfeição do Vício, o primeiro, a perfeição da Virtude¹³.

Riefenstahl explicitou bem essas dimensões em “Olympia”, também utilizado como forma de propaganda alemã em muitos países do mundo. A apreensão do filme foi e tem sido muito diversa. Alguns identificam nele esse caráter explícito de propaganda, enquanto outros o vêem apenas como um belo filme. Uns exaltavam sua beleza, a inovação de linguagem, o consideram um marco na história do cinema, considerando Leni genial; outros o julgam banal, enfadonho e simplesmente resultado do enorme montante de verbas das quais dispunha a diretora.

De minha parte, acho “Olympia” um belo filme de vários pontos de vista. Esteticamente é belíssimo. Para quem se interessa pelo esporte para além dos resultados das competições, nenhum outro filme conseguiu captar de forma tão intensa e ousada a beleza da prática. É lógico que para tal Leni contou com imenso aporte financeiro. Mas parece ter o usado muito bem. Para mim também parece lógico que foi utilizado como propaganda nazista, e isso não pode ser esquecido. Contudo, isso não invalida o potencial artístico do filme.

¹³ . ALMEIDA, Milton José de. A liturgia olímpica. In: SOARES, Carmen Lúcia (org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2002. p.80.

Mais ainda, o que surpreende é que não vejamos que ainda hoje muitos filmes enfocam o esporte da mesma forma que Leni, exaltando parâmetros bastante aproximados, mesmo que sem se dar conta. Esse é um dos riscos da extrema “estetização” do esporte na sociedade contemporânea. Nazário vai direto ao ponto:

O espírito fascista que Olympia exaltou foi incorporado à sensibilidade do mundo moderno, e ampliado como nunca antes. Nos Jogos Olímpicos de Atlanta de 1996, revivendo a estética de Leni Riefenstahl, esportistas posam nus para álbuns artísticos de fotografias; e uma monumental “família olímpica”, composta por 10700 atletas de 197 países, 12 mil jornalistas e dois milhões de turistas, prepara-se para vencer, no espírito inaugurado pelas Olimpíadas de 1936. A parafernália usada por Riefenstahl para a filmagem exclusiva dos Jogos de Berlim não passa de sucata comparada às coberturas atuais de TV”¹⁴.

Acho exagerada a afirmação de Nazário. O fato de os Jogos Olímpicos de hoje, bem como a difusão de um modelo corporal clássico, envolverem tanta gente e tanto dinheiro pode dever-se mais ao imenso interesse comercial que há ao redor desses eventos. Além disso, o autor considera de forma homogênea tanto atletas quanto público. Há muitos que estão presentes eminentemente por causa da vitória, mas outros sabem que não tem a menor chance, e para esses a festa pode ser maior do que tudo. No que se refere ao aparato tecnológico, nada mais normal, já que o progresso dos poderosos meios de comunicação permite tal possibilidade de uso.

Acho-a sim exagerada, mas não de todo equivocada. Não duvido e acredito que muitos dos pressupostos presentes em “Olympia” ainda estejam a nos impregnar. Parece prudente, ao analisar a presença do esporte na sociedade, nos afastarmos dos extremos, tentando melhor captar o objeto em sua complexidade. “Olympia”, na verdade, exalta compreensões que sempre estiveram presentes ao redor dos Jogos Olímpicos, até mesmo

¹⁴ . *Op.cit.*

em função de sua ligação com o mundo grego recriado de forma idealizada, algo que continua de certa maneira impregnado nesse evento até os dias de hoje, mesmo que por motivos diferentes (antes o nazismo, hoje o mercado):

Durante os Jogos Olímpicos os povos vêem, em espetáculo televisivo, uma dramaturgia em imagens e palavras. Os sentimentos, a felicidade e a infelicidade de cada um estarão alienadas no corpo de cada atleta, representante da Virtude possível. Frente a esse espetáculo, a alma do espectador conduzida pela ação do personagem-atleta vive momentos de raiva e euforia; suas emoções projetam-se, renovadas e desenvolvidas durante o desenrolar da trama¹⁵.

Enfim, a título de exemplificação, esses dois filmes demonstram uma mudança de postura na abordagem cinematográfica do esporte. Um comentário publicado na revista francesa *Cinethique* resume bem as diferenças entre eles:

Leni Riefenstahl privilegia os instantes que precedem o gesto, os instantes de concentração onde nada existe senão o pensamento da performance a cumprir. A força muscular agindo na imobilidade aparente do corpo: é esta uma das representações da Beleza segundo a ideologia nazista (...) Dudow, ao contrário, filma o esporte como movimento. O corpo esportivo é menos uma fonte de beleza e performance do que a ocasião de divertir-se no quadro de lazeres organizados¹⁶.

De qualquer forma, ambos tinham uma intencionalidade política clara e encaixavam o esporte no contexto geral de uma sociedade em conflito, algo que na verdade nunca deixou de ocorrer desde as primeiras vezes nas quais ele freqüentou a tela. Se mudava sua forma de ser encarado, é porque também a sociedade mudava.

¹⁵ . ALMEIDA, *op.cit.*, p.104

¹⁶ . *Apud.* ESPERANÇA, *op.cit.*, p.11.