

OLYMPIA,
O TRIUNFO DO CORPO

por

Fernanda Martins Ferreira

(Aluna do curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à
Banca Examinadora de Projetos
Experimentais.
Orientador acadêmico: Prof.
Dr. José Luiz Ribeiro.

Ao meu pai, à minha mãe e à
minha irmã, pelo amor que faz
com que tudo seja melhor,
pela confiança que faz com
que tudo seja possível.

À minha família, pelo ânimo,
pela preocupação, pela
energia e pelo exemplo.

Ao professor José Luiz
Ribeiro, para quem a produção
dessas linhas e de cada
detalhe dessas folhas foi
feita, como admiração e
agradecimento.

Ao professor Márcio Guerra,
meu pai de profissão e de
coração.

Aos meus amigos do peito
Michael, Vanessa, Bruno,
Sávio, Gerusa, Flávia,
Leticia, Leandro, Daniela e
Eunice. Sem vocês eu não
teria acreditado que este
trabalho valia a pena.

Ao senhor Napoleão, cujo
presente me trouxe a
oportunidade de estudar um
assunto pelo qual nós dois
somos apaixonados.

Ao professor Fernando
Fiorese, que desenhou as
primeiras linhas deste
trabalho.

S I N O P S E

Estudo do corpo enquanto fator de estetização e idealização da realidade. Análise do filme *Olympia*, de Leni Riefenstahl, como meio de alcançar esta estetização.

S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO

2. O ENIGMA RIEFENSTAHL

2.1. *No tempo do oráculo*

2.2. *Uma mulher de época*

2.3. *De bailarina a cineasta*

2.4. *Uma obra além de sua época*

3. CORPO BELO, CORPO BÉLICO

3.1. *Nós, os gregos*

3.2. *O ágon do corpo*

3.3. *O corpo greco-germânico*

4. OLYMPIA, O TRIUNFO DO CORPO

4.1. *A Grécia cinematográfica*

4.2. *Corpos naturais, corpos funcionais*

4.3. *Metáforas do corpo bélico*

5. CONCLUSÃO

6. BIBLIOGRAFIA

7. FONTES AUDIOVISUAIS

8. ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

No momento em que este trabalho foi escrito, surgiu uma importante notícia no mundo do cinema. A talentosa atriz e diretora americana Jodie Foster deu início às filmagens da vida fascinante de Leni Riefenstahl. Esse é um fato que surpreende porque, pela primeira vez, em cerca de setenta anos, a controversa cineasta alemã consegue um espaço em Hollywood.

Os executivos e artistas ligados à poderosa indústria cinematográfica americana nunca haviam olhado para a obra de Riefenstahl senão com um certo desprezo e uma moralidade sufocante. A razão para este tratamento nada amistoso é o fato de Leni ter trabalho para Adolf Hitler, para quem desenvolveu duas intrigantes obras: *O Triunfo da Vontade* e *Olympia*.

Ao anunciar seus planos de filmar a biografia de Leni, Jodie Foster quase colocou sua brilhante carreira em jogo. A obra de Riefenstahl tem como rótulo ser propaganda ideológica do nazismo, o fenômeno político mais demonizado do século XX. Sem levar em conta que eles próprios tenham explorado os recursos massivos de persuasão, durante a Segunda Guerra, para difundir seus sublimes ideais do *american way of life*,

os norte-americanos põem uma barreira à apreciação artística dos filmes da cineasta alemã.

Esta é uma punição que Leni sofre não só por parte dos Estados Unidos. A maioria dos países europeus, inclusive e principalmente sua própria terra natal, a Alemanha, começou a abrir os debates e a permitir exhibições de seus filmes só a partir dos anos setenta. Ter tido ligação tão estreita com o *Führer*, de quem era amiga pessoal, custou-lhe o reconhecimento de sua obra como arte.

O objetivo deste trabalho não é discutir se Leni fez ou não propaganda ideológica, até porque esta é uma abordagem muito comum que, no entanto, não nos leva a novos resultados. A preocupação está em detectar o conceito artístico, a fonte de inspiração e as metáforas que a obra de Riefenstahl pode nos produzir.

Ao ter tido acesso a uma rara cópia do mais importante trabalho cinematográfico de Leni, o filme *Olympia*, sobre os Jogos Olímpicos de 1936 que foram sediados em Berlim, estava claro que uma apreensão convencional não amplificaria a compreensão do porquê de esta alemã ser uma figura tão controversa. Dessa forma, o prólogo das duas partes que compõem o filme serviu de inspiração para um estudo que concentrasse sua atenção em explicar a função do corpo para uma estetização da realidade.

O termo *estética* se relaciona com toda apreensão de figuras para fins artísticos, com a beleza e com os mecanismos que fazem o cotidiano ser apreciado, renovado, reconstruído pelos artistas. Leni Riefenstahl era considerada a esteta oficial do nazismo. E esse fato pode nos levantar muitas perguntas.

O corpo em *Olympia* é o elemento central. Ele é o ponto de partida para entender a obsessão dos nazistas pela supremacia da raça, para explicitar porque os gregos se tornaram tão caros aos alemães e, finalmente, para propor analogias entre as competições olímpicas e a guerra. E Leni desenvolve um tal ideal de corpo, no terreno simbólico do cinema, que os recursos técnicos existentes na época se tornaram obsoletos. Foi preciso inventar novas maneiras de se captar a realidade. Pois como disse Napoleão, "a aptidão à guerra é a aptidão ao movimento"¹.

Este é o percurso a ser desenvolvido por este trabalho. Primeiramente, as questões sobre o que *O enigma Riefenstahl* nos representa são levantadas, a partir de um panorama da época em que ela viveu. Neste primeiro capítulo, consultaremos o oráculo para antevermos os desafios por que passou esta mulher pioneira, dona de uma trajetória fascinante. De bailarina a mergulhadora, traçaremos como ela

¹ NAPOLEÃO BONAPARTE. Apud VIRILIO, P. 1993: p. 19.

construiu o seu conceito artístico, levando em consideração as influências que recebeu de cada atividade que desempenhou e de seu contexto histórico. Pois é nesse ambiente que surgirá *Olympia*, a versão cinematográfica que ela fez para os conturbados Jogos de 1936 e que se constitui na referência de todas as transmissões esportivas atuais.

Uma vez que as Olimpíadas têm sua origem na Grécia Antiga, e uma vez que para os alemães os ideais gregos eram muito valiosos, analisaremos em *Corpo belo, corpo bélico* os paralelos que podem ser traçados entre a cultura do corpo, a beleza e os fins militares. Toda a educação dos jovens gregos, espartanos ou atenienses, tinha intenção de adestrá-los fisicamente para atingir a perfeição e a vitória, seja no cotidiano, seja nas competições esportivas, seja na guerra. Aqui, surge um conceito importante, que serviu para nortear os sacrifícios feitos em nome do corpo: o *agón*, a noção de superação de limites.

A Grécia nos permite fazer aproximações com o povo alemão, cuja ideologia via igualmente no corpo e na conquista militar os principais fatores para o fortalecimento do ser germânico. Assim, ainda neste segundo capítulo, vamos buscar numa breve história da Alemanha os valores que tornaram possível a criação do corpo como um símbolo do "renascimento da alma germânica" pregado pelos nazistas.

Finalmente, em *Olympia*, o triunfo do corpo, retiraremos do próprio documentário de Leni Riefenstahl as principais seqüências que representam a idealização do corpo e que revelam sua funcionalidade. Assim, poderemos avaliar se a beleza física foi utilizada como parâmetro para observarmos a realidade, tal qual Leni queria que nos fosse apresentada. Nesse sentido, se faz importante elucidar como o cinema nos propõe metáforas e como o próprio corpo atlético pode ser transformar num ideal de virtude que é apreciada na guerra. Aqui, a concepção de Johan Huizinga de estabelecer analogias entre o jogo e a guerra tem papel inestimável.

As imagens de *Olympia* podem ter sido utilizadas como forma de expressar um ideal de corpo, cuja perfeição e beleza nos constroem uma nova realidade? Em que fonte e sob que princípios Leni Riefenstahl nos orienta para interpretar o mundo em que ela viveu? Pode a guerra ser considerada um espetáculo belo?

Essas são as perguntas que tentarão ser respondidas por este trabalho. O cinema é a base que nos permite toda essa análise. Os filmes são meios de expressão que eternizam as imagens de uma época. Assim sendo, que venham luz, câmera e ação, pois a nossa história vai começar.

2. O ENIGMA RIEFENSTAHL

Seria fácil ser mulher num mundo dominado pelos homens? O que significa ser uma das figuras mais importantes de um conturbado período histórico, como os anos trinta e quarenta? Qual a avaliação que podemos fazer de um filme que causou tanta discórdia como *Olympia*?

Essas são algumas perguntas que surgem quando pensamos no enigma que Leni Riefenstahl se constituiu para nós. Existem várias formas de se estabelecer parâmetros para julgarmos uma obra artística e a própria Leni nos oferece vários deles.

Controversa, pioneira e guerreira, Leni nos expõe suas obras que causaram e causam ainda muitas dúvidas. Para compreender, no entanto, porque esta cineasta gera tantas perguntas, precisamos conhecer sua trajetória e a época em que ela viveu.

Sem esta apreciação, qualquer estudo sobre sua figura e sua arte não nos leva muito longe. Devemos, assim, retornar ao tempo dos gregos, a esplêndida civilização que nos inspira, e consultar o oráculo, que nos revelará o perfil desta mulher e os feitos que ela haveria de produzir.

2.1. *No tempo do oráculo*

Houve um tempo em que o mundo grego era dividido em duas metades. A cada parte, o mundo ocidental oferece um significado, este que se tornou o legado e as bases de nossa civilização. Era uma única alma, dividida em duas partes: Atenas e Esparta.

À Atenas se elogia o equilíbrio, a razão, o diálogo, a força da guerra como defesa desses interesses, o vigor físico como propulsor desta força. À Esparta se admira o espírito guerreiro ao qual tudo se submetia, ao qual o cotidiano era atrelado, ao qual os ideais de beleza e vigor eram inclinados. De um lado, a sutileza, a filosofia; de outro, o ímpeto, a regra marcial. "Admira-se Esparta; ama-se Atenas"².

A alma do mundo ora se volta a Atenas, ora assume o lado espartano. Em geral, todas as nações do mundo ocidental sentem-se orgulhosas em recuperar este espírito grego e mostrar aspirações elevadas, baseadas nos conceitos de democracia, de arte, de razão, de ciência. Profundamente, toda nação quer ser a Grécia.

O que nós hoje podemos ter acesso sobre a civilização grega clássica está contido nos livros que sobreviveram ao

² COHEN. Apud GIORDANI, M.C. 1984: p. 111.

tempo e nas ruínas dos grandes templos. Mas ideais como o do que é belo, bom e verdadeiro foram o norte da produção artística até o início do século XX, quando uma série de experimentações foram colocadas em curso e modificaram nossos sublimes valores. Foi, precisamente, a partir da metade do século XIX que o filósofo alemão Max Weber diagnosticou a “ruptura entre as esferas de valor”, através da qual “o bem podia ser falso, a beleza podia ser má”³. A concepção clara de mundo abrigou, a partir dessas idéias, uma enorme contradição e incoerência no otimismo moderno que se transformaram num dogma da pós-modernidade.

A exposição desta incoerência e da relativização dos valores aconteceu no fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Além de herdeiros do esplendor grego, seríamos também herdeiros da bomba atômica, da experiência do holocausto, da intolerância soviética, além de cúmplices da utilização perniciosa dos meios artísticos para fins políticos, da moral devastada do antigo ideal burguês liberal, da tirania totalitária.

A tirania totalitária não foi um fenômeno de poucos países, mas em nenhum lugar ela foi tão forte e tão demonizada quanto na Alemanha do pós-Primeira Guerra. A ascensão ao poder, em 1933, do pequeno Partido Nacional-

³ CARVALHO, O. A tensão inevitável. *Bravo*: mai. 2001: p. 22.

Socialista dos Trabalhadores Alemães, o NSDAP, cuja sigla ficaria conhecida universalmente por Partido Nazista, num dos países mais influentes da Europa, já gerou inúmeros estudos, acepções e questionamentos. Assim se referiu a esse regime, que tomava conta de seu país após a fragilidade da República de Weimar⁴, o vice-chanceler Franz Von Pappen, em junho de 1934:

Testemunhamos esse encontro de mentes no espetáculo inebriante de milhares de pessoas, revelado nas bandeiras e festivais de uma nação que se redescobriu.⁵

O espetáculo inebriante tinha um líder e ele se chamava Adolf Hitler. A ele seria associada uma gama de símbolos que representaram o ressurgimento da Alemanha no Terceiro Reich⁶: a suástica, o anti-semitismo, a raça ariana e a expansão germânica. A má sucedida campanha na Primeira Guerra; a incapacidade da democracia de Weimar em esvaziar o poder histórico do exército (o *Reichswehr*), dos grandes proprietários rurais (os *Junkers*) e as classes industriais abastadas; e o descontentamento da classe média, temerosa com a ameaça de esquerda e com a perda de privilégios são apontados pelos historiadores como os fatores políticos, econômicos e sociais do êxito do nazismo. A esses fatores

⁴ República de Weimar: 1918-1933.

⁵ PAPPEN, F. Apud STACKELBERG, R. 2002: p. 162.

⁶ Primeiro Reich: sob dinastia Hohenstaufen, desde que fundado o Santo Império Romano por Carlos Magno, reunindo cerca de 300 principados; Segundo Reich: unificação alemã sob Bismarck e o Kaiser Guilherme II.

pode ser acrescentado mais um, menos consciente: o vazio psicológico do povo alemão.

Foi possível por uma singular coincidência de circunstâncias individuais e históricas, pela misteriosa maneira na qual a época complementou o homem e o homem, a época.⁷

Se a história da Segunda Guerra Mundial fascina tanto as pessoas depois de sessenta anos de seu fim, é porque dela tem-se um arquivo considerável de imagens. Para as gerações posteriores, o que restou da história da Guerra foi essencialmente sua versão fílmica. A importância que não só a fotografia, mas principalmente o cinema vai desempenhar nesses anos vai marcar a maneira de se interpretar as questões do conflito. Se "para o homem da guerra, a função da arma é a função do olho"⁸, as lentes cinematográficas captarão todos os movimentos. O campo de batalha passa do *front* para se embrenhar no domínio das imagens e, portanto, do simbólico. "Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo"⁹.

O cinema vai ser largamente utilizado pelos nazistas, vinculado desde a ascensão de Hitler, em 1933, até proximidades do fim da guerra, em 1945. Para Siegfried Kracauer, para quem a história do cinema alemão só oferecia

⁷ FEST, J. 1979: p. 17. ["It was made possible by a unique coincidence of individual and historical circumstances, by the mysterious way in which the age complemented the man and the man the age."]

⁸ VIRILIO, P. 1993: p. 37.

⁹ VERTOV, D. Apud VIRILIO, P. 1993: p. 37.

presságios do que viria a acontecer com o advento dos nacional-socialistas, "todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda - mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política"¹⁰. Calcula-se que tenham sido produzidos 1.350 longas-metragens nos doze anos de domínio do partido. Quarenta mil escolas, de um total de 62 mil, espalhadas pelo território alemão, dispunham de salas de projeção¹¹.

O despertar da Alemanha para o cinema, no entanto, se deve à Primeira Guerra, com a gênese da UFA (*Universum Film A.G.*), em 1917, uma agência do governo cujo objetivo era fazer filmes de propaganda, não apenas direta, "mas também filmes característicos da cultura alemã e filmes servindo no propósito de educação nacional"¹². A participação ativa de intelectuais e de jovens engajados na reconstrução nacional do pós-guerra enriqueceu de tal forma a mídia cinematográfica alemã que esta passou a contar com "um conteúdo singular e uma linguagem própria"¹³.

No período nazista, entre melodramas e comédias românticas, entre peças de propaganda explícita e cine-jornais, estavam *O Triunfo da Vontade* e *Olympia*. Dois filmes que entraram para a história como dos "mais notórios e bem

¹⁰ KRACAUER, S. 1988: p. 319.

¹¹ LENHARO, A. 1995: p. 53.

¹² KRACAUER, S. 1988: p. 51.

¹³ *Ibidem*. 1988: p. 54.

sucedidos casos de propaganda do século XX”¹⁴. Na direção de ambos estava uma mulher, que foi chamada de “a cineasta de Hitler” e também de “a esteta oficial do regime”: Leni Riefenstahl.

De bailarina a atriz, de atriz a diretora, para fotógrafa e mergulhadora, a vida desta singular figura, cuja trajetória é, ao mesmo tempo, fascinante e intrigante, é verdadeiramente um grande enigma para as discussões sobre a arte, na atualidade. Banida e ignorada em seus talentos artísticos, mesmo depois de ter sido absolvida nos julgamentos de Nuremberg, após a guerra, Leni retorna hoje ao centro das atenções, na comemoração do seu centésimo aniversário. Ela e seus filmes permanecem como controvérsias de uma frágil moralidade. Sobretudo quando se trata de *Olympia*, filme que estabelece novos padrões e novas questões, aliás muito profundas, sobre a beleza.

Julgar Leni tem sido um de nossos passatempos preferidos; um jogo excitante e mórbido, de fundo quase jurídico, em que brincamos de promotores sofisticados testando os limites - no seu caso, sinistramente confusos - entre a estética, a moral, a ideologia e a história. (...) Leni Riefenstahl não é um problema de solução fácil.¹⁵

Para Susan Sontag, no seu ensaio *Fascinante Fascismo*, o metódico processo de “desnazificação e defesa de Riefenstahl” a transformou numa “sacerdotisa da beleza”¹⁶. A

¹⁴ SCHILLING, V. *Leni: a musa do nazismo*. V. Anexos.

¹⁵ ANDRADE, S.A. O perigo da beleza. *Bravo*, mai. 2001: p. 14.

¹⁶ SONTAG, S. 1986: p. 77.

recepção da cineasta na República Federal da Alemanha era, no entanto, extremamente problemática. Em entrevista à revista *Bravo!*, o historiador de cinema Rainer Rother analisa o recente renascimento da imagem pública de Leni em seu país de origem:

se por um lado a imagem de 'cineasta nazista' transformou-se num clichê, por outro lado a fascinação pela qualidade estética do seu trabalho cinematográfico e fotográfico faz esquecer o contexto do qual essas imagens surgem¹⁷.

As reflexões de Rother integram o livro *Die Verführung des Talents (A Sedução do Talento)*, e têm o propósito de responder, entre outras perguntas, "qual é, de fato, a qualidade estética"¹⁸ do trabalho de Leni.

Para a própria Leni Riefenstahl, o equívoco que foi feito na avaliação de sua obra é o de que "inventam-se coisas que não foram pensadas pela artista"¹⁹. Entre essas "coisas", estariam a preocupação com uma estética relacionada exclusivamente ao nazismo e a intenção de fazer de sua obra uma peça de propaganda. Dentro das considerações de Leni há, desvinculada dessa nazificação, uma busca por um ideal de beleza: "fascina-se o que é belo, forte, saudável, vivo. Eu procuro a harmonia. Quando a harmonia é produzida, eu fico feliz"²⁰.

¹⁷ ROTHER, R. *A simbologia da culpa*. *Bravo*, mai. 2001: p. 36.

¹⁸ *Ibidem*. Mai. 2001: p. 36.

¹⁹ RIEFENSTAHL, L. *De próprio punho*. *Bravo*, mai. 2001: p. 28.

²⁰ *Ibidem*. Apud KURTZ, A.S. *A teoria crítica...* V. Anexos.

As suas próprias concepções de beleza podem ter sido, no entanto, coincidentes com as aspirações de beleza do nacional-socialismo. Em *Olympia*, é verdade que "o tratamento dado ao esporte é o de um ritual, de realizações heróicas de super-homens, o que representa um elemento da filosofia nazista"²¹. E se há algum quociente comum entre a abordagem de Leni e os princípios nazistas, este só pode ser aquilo que foi uma fonte de inspiração estética para ambos: a Antigüidade Grega.

Enquanto a arte grega, para os adeptos do *Führer*, era "inseparável de uma certa glorificação da supremacia da raça ariana sobre os bárbaros"²², para Riefenstahl era a origem do espírito olímpico, "uma beleza pura: a harmonia na perfeição"²³.

Mesmo continuando a ser um enigma, até pelo menos o momento em que sua solução depender das diferentes posturas de interpretação da sua obra, "o cinema de Leni Riefenstahl", nas palavras de Sérgio Augusto de Andrade, "atesta à exaustão como a propaganda também pode ser só um outro slogan"²⁴.

²¹ HOLMES, J. 1974: p. 145.

²² LENHARO, A. 1995: p. 51.

²³ RIEFENSTAHL, L. *De próprio punho*. Bravo, mai. 2001: p. 28.

ANDRADE, S. A. *O perigo da beleza*. Bravo, mai. 2001: p. 16.

2.2. *Uma mulher de época*

Leni Riefenstahl certamente não se mirou no exemplo daquelas mulheres de Atenas. Não gerou filhos para os seus maridos, não teceu longos bordados, não sentiu medo. Ao contrário, teve gosto e vontade, defeitos e qualidades, teve sonhos e muitos presságios²⁵. Em nenhum de seus feitos, ela parece ter sido uma mulher de Atenas. Anunciada na Feira Internacional do Livro de Frankfurt, em 2001, como a "feminista mais polêmica de todos os tempos", Leni é, na verdade, uma espartana num mundo ateniense.

A época de Leni, por si só, já não era propícia à trajetória ascendente de uma mulher. Tanto no ambiente da conservadora República de Weimar, quanto no berço da experiência nazista, atitudes como as de Riefesntahl anunciam presságios de estar à frente de seu tempo. Contudo, caminhadas como essa podem parecer fáceis hoje. O pioneirismo e a coragem desta mulher na época em que ela despontou é que dão subsídios para melhor se ter idéia do que ela representou. Dessa forma, embora todas as coordenadas nos

²⁵ Cf HOLLANDA, C. B. *Mulheres de Atenas*. V. Anexos.

mostrem um caminho muito amplo para tentar compreender o trabalho de Leni, o melhor ponto de partida é, sem dúvida, a época de *Olympia*: quando ela, mulher, artista talentosa, independente e também alemã, se projetou para o mundo.

Segundo Plutarco, as mulheres espartanas eram intrépidas e discutiam abertamente os assuntos mais importantes, exercendo domínio sobre os homens²⁶. As atenienses viviam confinadas; seguiam a regra de que "não deviam revelar interesse pelo que se passava fora de casa"²⁷. Helene Amalia Bertha Riefenstahl nasceu no dia 22 de agosto de 1902, há cem anos atrás, em Berlim. Era primogênita de uma família de classe média, que prosperava através dos lucrativos e modernos empreendimentos de calefação do senhor Albert Riefenstahl. Assim Leni descreve seu pai: um homem muito temperamental e dominante²⁸.

Ele queria que a filha aprendesse economia doméstica; ela queria seguir seus sonhos de palco: queria ser atriz. A persistência na carreira artística vai colocar a jovem Helene em constantes discussões com seu pai, para quem a dança e a interpretação eram "algo que traz má reputação"²⁹. Mas isso não importava. Em segredo, ela ingressou na Escola de Dança Helene Grimm-Reiter, em Berlim, aprendeu dança expressiva e

²⁶ PLUTARCO. Cf GIORDANI, M.C. 1984: p. 249.

²⁷ GIORDANI, M.C. 1984: p. 248.

²⁸ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 296.

²⁹ Ibidem. 2001: p. 297.

balé clássico e chegou a fazer algumas apresentações. Resistiu às proibições do pai até que, aos 19 anos, ela sai de casa. Vencido, o velho Alfred permite que a filha siga seus sonhos. Dá impulso a uma promissora trajetória nas artes cênicas: nasce Leni Riefenstahl, a bailarina.

Leni estuda com a *prima-ballerina* russa, de São Petersburgo, Eugenie Eduardova. Sua dedicação à dança é tão intensa que, em apenas dois anos, ela alcança o nível dos estudantes que começaram quando eram mais novos. Já em 1923, aos vinte e um anos, ela é considerada uma das mais proeminentes bailarinas alemãs. Ela apresenta mais de setenta espetáculos pelas capitais e grandes cidades européias. Financeiramente independente, ela vai morar sozinha no seu próprio apartamento, no centro de Berlim.

A carreira de Leni Riefenstahl como dançarina faz crescer, além do seu peculiar talento, duas características que acompanharão seu "conceito artístico"³⁰: a primeira, o fato de ela mesma coreografar suas danças; a segunda, o eficaz uso da luz nos seus espetáculos, onde, sempre, o palco era preto. Quanto às suas coreografias, que se desenvolviam sob composições clássicas de, por exemplo, Beethoven, Schubert e Dvorak, Leni escrevia notas nas partituras, coordenando assim seus movimentos com o ritmo da música. Esta

³⁰ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 312.

perfeita combinação de imagem e som, marca da dançarina, será também marca da cineasta.

Já seu zelo com os efeitos proporcionados pela iluminação são habilidades que ela absorverá ainda mais na sua carreira de atriz, ao trabalhar com os filmes de montanha. Mas na sua dança, o fundo preto sob uma luz bem trabalhada valorizava os movimentos e a profundidade, elementos de uma perseguição estética que Leni buscará de tal forma adotar em seus filmes que novos tipos de câmera e lentes serão produzidos exclusivamente para ela.

Aliás, o trabalho de iluminação nos filmes alemães do pós-guerra se tornaria a grande contribuição alemã para o desenvolvimento da nova mídia, que era o cinema. A época de Leni dos anos vinte, na qual ela se projeta como bailarina e atriz, é também a época do Expressionismo, para o qual o cenário e a luz significam mais do que elementos técnicos: "os cenários significavam uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais(...) A luz deu alma aos filmes expressionistas"³¹.

A luz se fez importante porque, na verdade, o que predominava nos filmes expressionistas eram as sombras. A luz era capaz de iluminar o breu, trazer à tona rostos e figuras e tirá-los do caos da escuridão. Inácio Araújo vê este

³¹ KRACAUER, S. 1984: p. 85-92.

ambiente onde "a fotografia é recortada" como cheio de "contrastes que representam um duelo entre a Luz e as Trevas"³². O Expressionismo, nas palavras de Kracauer, "impeliu muitos diretores de fotografia a criar em sombras tão exuberantes quanto a erva daninha e a associar fantasmas etéreos a arabescos ou a rostos estranhamente iluminados"³³. Entre esses filmes, podemos citar *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das Cabinet der D. Caligari*, de Robert Wiene, de 1920) e *Nosferatu, o Vampiro* (*Nosferatu*, de F.W. Murnau, de 1922).

A Leni Riefenstahl bailarina, no entanto, teve sua carreira interrompida em 1924, quando ela é obrigada a se submeter a uma operação no joelho. Mais foi justamente num cartaz afixado na parede do consultório médico que freqüentava que Leni deslumbra os seus próximos passos. Ela vê uma publicidade do filme *Montanha do destino*, dirigido por Arnold Fanck. Eis o ponto de viragem de sua vida: Leni se apaixona pelos filmes de montanha e se torna atriz.

Ex-geólogo cujo passatempo preferido era escalar os Alpes, o doutor Arnold Fanck inaugurou e monopolizou um gênero de filme exclusivamente alemão. Nos filmes de montanha, "atores e técnicos se transformaram em exímios

³² ARAÚJO, I. 1995: p. 47.

³³ KRACAUER, S. 1988: p. 92.

esquiadores e alpinistas”³⁴. Os protagonistas são colocados “num cenário de paisagens de neve e rochedos a grandes altitudes, onde estão sujeitos à força da natureza”³⁵. Numa época em que o cinema alemão se fechava dentro dos estúdios, os filmes do doutor Fanck eram grandes experiências em locações verdadeiras, nos quais uma nova modalidade de iluminação despontava.

Quem quer que os tenha visto se lembrará do brilhante branco das geleiras contra um contrastante céu negro, do magnífico jogo de nuvens formando montanhas acima das montanhas, (...) estranhas estruturas de gelo que ganhavam vida iridescente através das luzes dos archotes de uma festa noturna após um salvamento.³⁶

Leni pertence à equipe de Fanck, sendo a única mulher. Nas expedições de filmagem, ela começa a se interessar pela força do cinema. Junto com o diretor e os cinegrafistas, ela aprende a criar efeitos luminosos e trabalha com diferentes tipos de lente, descobre a importância dos diferentes tipos de filtro de cor e amplificadores focais, aprende a desenvolver e a imprimir o filme. “Interessa-lhe, sobretudo, a montagem enquanto processo criativo”³⁷.

Riefenstahl faz seis filmes sob a direção de Arnold Fanck: *A montanha sagrada* (*Der heilige Berg*, de 1926), *O grande salto* (*Der grosse Sprung*, de 1927), *O inferno branco de Pitz Palu* (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, de 1929),

³⁴ Ibidem. 1984: p. 133.

³⁵ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 298.

³⁶ KRACAUER, S. 1984: p. 133-4.

³⁷ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 300.

Tempestade sobre o Monte Branco (*Stürme über dem Montblanc*, de 1930), *A chama branca* (*Der weisse Rausch*, de 1931) e *SOS Iceberg* (*SOS Eisberg*, de 1933). Além de entrar em contato com as técnicas cinematográficas e de ter tido lições de esqui e alpinismo, Leni trava amizade com aqueles que serão seus companheiros na produção de seus próprios filmes, como os cinegrafistas Sepp Allgeier, Hans Ertl e Walter Frenz, e com o empresário Henry R. Sokal, que patrocinará seu futuro projeto *A luz azul*.

Apesar do trabalho de atriz nesses filmes, Leni não conseguiu desenvolver a fundo papéis dramáticos, na medida em que as monumentais imagens do dr. Fanck não se deixavam interferir no elemento ficcional das histórias. A sua primeira personagem vai surgir nas telas a partir de uma adaptação, feita por ela mesma, de uma lenda das montanhas das Dolomitas, que resultará no seu primeiro trabalho também como diretora de cinema. As filmagens de *A luz azul* acontecem em 1931 e o filme é lançado em 1932, quando foi aclamado pela crítica internacional, artisticamente bem-sucedido o suficiente para chamar a atenção do futuro *Führer* da Alemanha, Adolf Hitler.

A capa da revista norte-americana Newsweek do dia 15 de setembro de 1934, não deixa dúvidas: Leni Riefenstahl - a amiga de Hitler. A amizade entre Leni e Hitler é bem

sintomática da profunda contradição de valores dentro da ideologia nazista, sem a qual sua trajetória como mulher e artista não poderia ser consolidada.

“Como outros grupos conservadores, os nazistas procuravam ressuscitar e fortalecer a noção tradicional de que o lugar das mulheres era em casa”³⁸. Três palavras resumiam o domínio social das mulheres alemãs: *Kinder, Kirche und Küche* (crianças, igreja e cozinha). Se dependesse dessas limitações impostas pelo nazismo, aliás como pretendidas também por seu pai anos atrás, a carreira de Leni teria, certamente, morrido na praia. Ela não só era a única mulher com uma função artística elementar dentro de seu país. Ela havia sido escolhida para desempenhar tal tarefa pelo próprio Hitler.

Embora o êxodo de artistas e cientistas da Alemanha, dentre os quais principalmente aqueles de origem judaica, tenha sido intenso, muitos permaneceram fiéis não só ao regime, mas à nação. Se dentro da idéia do novo poder, de que “todos os aspectos da cultura estética deveriam servir à causa nacional”³⁹, admitia-se, portanto, a possibilidade de que qualquer obra artística produzida neste período deveria ser necessariamente nazista, não podemos nos esquecer, no entanto, de que boa parte dos trabalhos artísticos foram

³⁸ STACKELBERG, R. 2002: p. 181.

³⁹ *Ibidem*. 2002: p. 188.

fruto de uma aspiração alemã de beleza que, de uma maneira ou de outra, o nazismo capitalizou. É claro que a partir da fundação da Casa da Arte Alemã, em Munique, no ano de 1937, muitos trabalhos foram censurados ou considerados "degenerados" em relação ao "conceito ideal". Mas nas esculturas de Arno Breker, nas fotografias de Heinrich Hoffmann, nos filmes de Leni Riefenstahl, inclusive na música de Richard Wagner, obras que, antes que seus autores se tornassem os preferidos de Hitler, já continham a busca por um ideal estético, típico do povo alemão.

Na verdade, muito da popularidade dos nazistas provavelmente derivou da percepção generalizada de que os gostos e os instintos saudáveis da "maioria moral" podiam agora se afirmar.⁴⁰

"Gostos e instintos saudáveis" esses que, no entanto, não eximem os artistas de críticas.

O primeiro contato de Leni Riefenstahl com Adolf Hitler se dá em 1932, meses depois do lançamento de *A luz azul*. Ela, impressionada com o carisma do *Führer* após ouvir um discurso, escreve-lhe uma carta e é convidada a visitá-lo na residência de Horemersiel, ao norte, perto do mar Báltico. Em suas memórias, Leni descreve várias conversas que travou com Hitler, sobretudo aquelas que antecederam a realização de seus dois filmes para o Partido, como também aquelas em que a cineasta questiona sobre o problema judaico. E é assim que

⁴⁰ STACKELBERG, R. 2002. p. 191.

ela transcreve as falas de Hitler quando, chocada, lhe pede explicações pelo fato de que vários de seus amigos judeus estarem deixando a Alemanha:

Fräulein Riefenstahl, sei como se sente. Mas peço-lhe que não me fale de um tópico que considero tão desagradável. Tenho grande estima por si como artista, tem um talento especial, e não desejo influenciá-la. Mas não posso discutir o problema judaico consigo.⁴¹

O mecenato de Hitler pelo qual Leni será patrocinada tem total comprometimento do *Führer*. No entanto, a futura realizadora sofrerá represálias e boicotes por parte do Ministro da Propaganda e do Esclarecimento Público, a segunda mente pensante na hierarquia nazista: Joseph Goebbels.

O pedido de Hitler para que Leni Riefenstahl dirigisse um documentário sobre o congresso do Partido em Nuremberg, em 1933, foi atrasado por intervenção de Goebbels. A equipe de Leni, sem equipamentos e sem estrutura de filmagem e de produção na cidade-sede do Partido, sofre um boicote por parte dos oficiais subordinados ao ministro. Assim Hitler soluciona esta querela, que seria constante, entre Leni e Goebbels, afirmando o talento da artista e não menos sua força enquanto mulher, conforme consta nas memórias da cineasta:

O semblante de Hitler ficou carmesim, ao passo que Goebbels ficava branco como a cal, quando o *Führer* saltou e disse: "Doutor, você é responsável por isto. O filme sobre o congresso nacional do partido é para ser feito pela *Fräulein* Riefenstahl e não pelas pessoas de

⁴¹ REIFENSTAHL, L. 2001: p. 307.

cinema do partido. Estas são as minhas ordens!" (...) Antes que o seu petrificado ajudante pudesse retorquir, Hitler escarneceu: "Posso imaginar como os cavalheiros no Ministério da Propaganda devem invejar esta talentosa jovem artista. Eles não toleram o fato de tal honra ter sido atribuída a uma mulher - e, na verdade, uma artista que nem é membro do partido".⁴²

2.2. De bailarina a cineasta

O primeiro papel dramático de Leni como atriz, que exigiu dela um bom trabalho de interpretação, foi *A luz azul* (*Das blaue Licht*, de 1932). A repercussão que o seu primeiro filme como diretora recebeu fez com que ela fosse comparada a uma outra atriz, que dois anos antes também havia protagonizado um outro "azul". Esta seria Marlene Dietrich, no marcante *O anjo azul* (*Der blaue Engel*, de 1930). A comparação exemplifica bem a condição de mulher de época para Leni Riefenstahl.

Segundo o historiador Voltaire Schilling, no que concerne à representação simbólica, os anos de 1930 a 1932 representam um divisor de águas no cenário artístico e cinematográfico alemão. Entre essas duas datas, "duas belas musas estrelaram com igual sucesso no cinema. Duas louras espetaculares, belíssimas, que iriam fazer nos anos futuros carreiras sensacionais por caminhos ideológicos opostos"⁴³. De um lado, a prostituta Lola Lola, interpretada por Dietrich, uma verdadeira *vamp*, cujo estilo iria dominar o cinema de

⁴² RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 307-8.

⁴³ SCHILLING, V. *Leni: a musa do nazismo*. V. Anexos.

Hollywood ao lado do diretor Josef Von Sternberg. Do outro, a jovem montanhesa Junta, rejeitada pela comunidade aldeã por ter acesso a um tesouro oculto, encarnada por Riefenstahl, que logo depois faria dois documentários para o regime nazista na Alemanha.

“Lola e Junta não eram apenas figurações de duas personagens femininas, versões diversas da sexualidade e da castidade”, nos conta Schilling, “mas propostas existenciais antagônicas da Alemanha daqueles tempos”⁴⁴. A devassidão e a desordem do mundo de Lola ficariam associadas à permissividade da República de Weimar. Para Siegfried Kracauer, *O anjo azul* é ainda mais emblemático. O filme assume uma conduta profética do que seria a vida real do país anos depois de seu lançamento, em 1930. Para ele, “no período pós-guerra, o cinema alemão se tornou um campo de batalha de tendências interiores conflitantes”⁴⁵.

Se o fator principal do sucesso de *O anjo azul* se deve à Marlene Dietrich, a “nova encarnação do sexo”⁴⁶, em *A luz azul* é a presença de Leni Riefenstahl, “a verdadeira encarnação dos poderes naturais”⁴⁷, tanto como atriz como cineasta. Segundo Kracauer, “esta garota das montanhas se adequa a um regime político que se apóia na intuição, adora a

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ KRACAUER, S. 1988: p. 251.

⁴⁶ Ibidem. 1988: p. 253.

⁴⁷ Ibid. 1988: p. 301.

natureza e cultiva mitos"⁴⁸, referindo-se à Leni como partidária do nazismo.

Embora os temas abordados em cada um desses filmes sejam verdadeiramente diferentes, o que não se pode negar, contudo, é o fato de que os recursos estéticos usados por ambos os diretores têm uma fonte comum: a preocupação com a fotografia.

Josef von Sternberg, diretor austríaco que trabalhou no cinema americano desde os filmes mudos, sendo colaborador inclusive de Charles Chaplin na *United Artists*, "desde que chegou a Hollywood, surpreendeu os técnicos em virtude de seu perfeccionismo extremo em matéria de utilização da luz"⁴⁹. Foi considerado um esteta, "um dos gênios da arte puramente visual que era o cinema que estava nascendo"⁵⁰. Seu estilo sofisticado de iluminação era definido por contrastes, luzes filtradas e contra-campos. Não realizava nenhuma filmagem se não tinha o enquadramento perfeito. Apesar do célebre autoritarismo nas suas direções, ele transformou Dietrich num mito.

Em *A luz azul*, cada cena de Riefenstahl é "marcada com a posição de câmera precisa, as possíveis lentes e a focagem ideal"⁵¹. O cinegrafista Hans Schneeberger trabalha com uma

⁴⁸ Ibid. 1988: p. 301.

⁴⁹ PARAIRE, P. 1994: p. 158.

⁵⁰ Ibidem. 1994: p. 158.

⁵¹ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 305.

película especialmente desenvolvida para o filme, o *R-Material*, que, usado em combinação com outros filtros de cor, fazia cenas filmadas durante o dia parecerem ter sido feitas à noite. O objetivo era "produzir uma atmosfera digna de um conto de fadas"⁵². Após montá-lo uma vez, com a ajuda de Arnold Fanck, cujo resultado foi para ela altamente insatisfatório, Leni começa novamente o processo de edição, sozinha, rearranjando completamente todas as cenas.

Lançado na *UFA-Palast am Zoo*, o sofisticado teatro da UFA, em Berlim, em 1932, *A luz azul* tornou-se um sucesso e trouxe fama internacional a Leni Riefenstahl. É o êxito de, como ela mesma o considera, um filme amador, no qual ela desempenha as funções de "produtora, realizadora, criadora de imagens e protagonista"⁵³. Na Bienal de Cinema de Veneza, em sua primeira edição, *A luz azul* recebe a medalha de prata.

Quando ela é finalmente designada pelo *Führer* para fazer o filme sobre o congresso nacional do partido em Nuremberg, Leni tenta fugir da responsabilidade de que Hitler a incumbira. Ela passa a atribuição Walther Ruttmann, grande realizador de documentários, enquanto se embrenha nas filmagens de seu *Tiefland*, na Espanha, filme que só seria concluído em 1954. Por causa de uma enfermidade, ela é obrigada a abandonar o projeto e, após se recuperar, ela

⁵² Ibidem. 2001: p. 306.

⁵³ Ibid. 2001: p. 302.

retorna a Berlim e assiste ao resultado do filme feito por Ruttman. “Ela fica estupefata, pois o filme é incrivelmente mal. Tal como descreve em suas memórias, ele [Ruttman] não conseguia visualizar o efeito que as imagens da arena tinha”⁵⁴

Ela, no entanto, conseguia visualizar o efeito das imagens. Como teste, Leni realizou um curta-metragem, *A vitória da fé (Sieg des Glaubens, 1933)*, sobre o congresso do Partido Nazista de 1933. Embora tenha sido feito em regime de boicote por parte de Goebbels e Leni tenha conseguido filmar alguns dos eventos por ajuda do grande arquiteto do Reich, Albert Speer, *A vitória da fé* custou cerca de 60 mil *reichsmarks*, incluindo o honorário de 20 mil *reichsmarks* da cineasta⁵⁵. O filme foi bem acolhido pela imprensa, mas Leni não gostou do resultado.

Um bom resultado ela vai conseguir um ano depois. Hitler lhe havia pessoalmente pedido que ela não fizesse um filme enfadonho. “Não quero imagens informativas. Quero um documento visualmente artístico”⁵⁶. Leni realiza um documentário que ficará marcado como um dos mais notórios filmes de propaganda do século 20, e, por isso, discutido até hoje pelos intelectuais: *O Triunfo da Vontade*.

⁵⁴ Ibid. 2001: p. 308.

⁵⁵ Ibid. 2001: p. 308.

⁵⁶ Ibid. 2001: p.308-9

Eis duas versões sobre a recepção de *O triunfo da Vontade*. Para Siegfried Kracauer, "a ênfase nesses ornamentos vivos [a massa de espectadores] pode indicar a intenção de cativar o espectador [do filme] com suas qualidades estéticas, levando-o a acreditar na solidez do mundo da suástica"⁵⁷. Na visão de Rainer Rother, "ela pretendia retirar da reunião do Partido todas as potencialidades estéticas"⁵⁸. Mais uma vez estamos à frente do enigma Riefenstahl. De uma forma ou de outra, o filme proporcionou a Leni a possibilidade de trabalhar novas angulações, de testar novos materiais e de retratar uma realidade que estava diante de si, ansiosa por se tornar eterna numa película de cinema. Tanto que "o verdadeiro congresso do partido realizou-se somente no cinema: o filme criou o congresso"⁵⁹.

Em *O Triunfo da Vontade*, o conceito estético de Leni soma-se ao padrão técnico perseguido pela diretora. Em *Olympia*, esta justaposição de características será intensificada. Mas se tivéssemos um fio que unisse as carreiras de bailarina e de cineasta encontraríamos duplas entre uma e outra que poderiam terminar num perfeito laço: a música e a montagem; a coreografia e as velocidades de câmera; a iluminação e os ângulos invulgares. Essas duplas

⁵⁷ KRACAUER. 1988: p.343

⁵⁸ ROTHER, R. A simbologia da culpa. *Bravo!* Maio 2001: p.36

⁵⁹ NAZÁRIO, L. 1983: p.51

resumem as características da artista, esteja ela no palco, nas telas ou atrás das câmeras.

"O *Triunfo da Vontade* é sem dúvida o filme sobre o congresso do Partido do *Reich*; porém, o próprio congresso também foi encenado para produzir *O Triunfo da Vontade*"⁶⁰. No filme, Leni trabalha com dezoito cinegrafistas e com uma equipe de 120 membros. São produzidos 130 mil metros de película, contabilizando mais de cem horas de filmagem. Um espetacular trabalho de produção para registrar imagens incomparáveis, para corresponder aos objetivos da autora de não estar preocupada com "a cronologia e documentação exata do evento, e sim na sua atmosfera, ambiente e ritmo interior"⁶¹.

A busca por um ritmo interior. Durante uma hora e 49 minutos de projeção, a câmera desliza por entre a multidão, sobe às alturas para apanhá-la como um todo; bandeiras, insígnias, uniformes, levados por 200 mil partidários, preenchem o espaço monumental planejado por Albert Speer; e nuvens, muitas nuvens. Na célebre seqüência inicial, o avião de Hitler aparece por entre as nuvens. Os rostos eram sempre filmados contra o céu. Segundo o escritor Glenn B. Infield, na biografia sobre Leni, havia controle total dela sobre sua obra. "Ela decidia sobre efeitos fundamentais que resultaram

⁶⁰ KRACAUER, S. 1988: p.342.

⁶¹ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 309.

em fotogramas desorientados e animados”, explica. “Filmava pessoas e objetos em situações irreais. Mostrava a parte superior dos prédios e o céu, mas não o solo, para dar o efeito de construções flutuantes”⁶².

Os cinegrafistas orientados por ela experimentam novos ângulos e filmam o discurso de Hitler para a juventude nazista com uma câmera que desliza sobre calhas curvas, instaladas abaixo da tribuna do estádio. Num dos mastros da imensa estrutura de Nuremberg, Albert Speer havia mandado construir um elevador que atingia 38 metros de altura, uma vista privilegiada que Leni, ela mesma, fez questão de registrar. “Panorâmicas, *travellings*, a câmera para cima e para baixo são constantes”, evidencia Kracauer, de modo que o espectador “vê passar um mundo febril”⁶³. A câmera dança: é a presença da bailarina no papel de cineasta.

Leni tenta transferir sua experiência de palco, onde os movimentos são naturalmente captados em três dimensões, para as telas, onde as projeções da realidade são planas. O seu ritmo frenético, coreografado pelas câmeras, pode também ser explicado como um exercício de profundidade, por um lado, e como a possibilidade de buscar o rosto, o detalhe, a marca do espectador, uma operação que ela não podia visualizar como bailaria, por outro lado. Uma relação de aproximação e de

⁶² Cf HOINEFF, N. As técnicas de manipulação. *Bravo!* Maio 2001: p. 33.

⁶³ KRACAUER, S. 1988: p. 342.

afastamento das massas, uma maneira de alcançar novos espaços no tempo.

É claro que, se lembrarmos da quantidade de fotogramas captados nestes eventos, o efeito obtido só pode ter sido conseguido pela montagem. De acordo com Eisenstein, o processo de montagem é um conflito. Conflito de direções gráficas, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades. "E, finalmente, há conflitos inesperados como: conflitos entre o objeto e sua dimensão; e conflitos entre um evento e sua duração"⁶⁴. Leni sabia desses conflitos que as fotografias podem gerar quando precisam ser combinadas para produzir um novo sentido, e sabia ainda mais porque, em sua mente, estava bem clara a linguagem que ela deveria adotar para gerar tais combinações. Por isso, ela passou dezoito horas por dia, durante cinco meses, analisando os negativos para que "encontrasse um meio unificante de montar, para levar o espectador progressivamente de um ato a outro, de uma impressão a outra"⁶⁵.

E se montagem é conflito, Leni enfrentou nesse processo um grande problema: a seqüência de imagens editadas não se encaixava na música da trilha sonora composta por Herbert Windt. Aqui se pode ter uma idéia da relação entre os talentos de Leni. A dançarina que coordenava seus passos pelo

⁶⁴ EISENSTEIN, S. 1990: p. 42.

⁶⁵ RIEFENSTAHL, L. APUD HOINEFF, N. *As técnicas de manipulação*. Bravo! Maio 2001: p. 33.

ritmo da música vai agora ritmar a música para que esta acompanhe os movimentos de sua montagem. Como as imagens filmadas por sua equipe foram feitas em diferentes velocidades, resultando assim em diferentes ritmos, o maestro não conseguiu acompanhar a rapidez da mudança das seqüências. "No final, Leni Riefenstahl dirige a orquestra, pois ela conhece todas as cenas pormenorizadamente"⁶⁶.

O título de *O Triunfo da Vontade* foi de inspiração nietzscheana. Foi sugerido a Leni pelo próprio Hitler, que admirava o filósofo Friedrich Nietzsche, autor, entre outros, de um livro que foi publicado postumamente, chamado *A vontade do Poder (Wille zur Macht, de 1888)*. "Tratava-se da afirmação literária e filosófica do efeito da força de vontade e da busca do poder pelos homens determinados"⁶⁷. O filme era para ser um documentário sobre o congresso do Partido, que se realizou entre 4 e 10 de setembro de 1934, e que foi lançado em 1935. Mas de acordo com o historiador Rainer Rother, no filme "não há nenhuma indicação factual desse evento". Para ele, ao vê-lo, nos aproximamos "mais uma vez no território dos filmes alpinos de Leni e sua textura mítica do culto ao *Führer* que o filme vai sacralizar. Ele foi rodado como documentário, mas montado como ficção"⁶⁸.

⁶⁶ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 309.

⁶⁷ SCHILLING, V. *Leni: a musa do nazismo*. V. Anexos.

⁶⁸ ROTHER, R. A simbologia da culpa. *Bravo! Mai*. 2001: p. 37.

O Triunfo da Vontade é um exercício de possibilidades técnicas de uma cineasta que contou com apoio incondicional de Hitler para fazê-lo. O filme foi uma verdadeira escola para Leni. Consciente do poder das imagens e da certeza de sua estética, ela fará em *Olympia* um elogio à beleza, registrado de uma maneira que só o cinema pôde realizar. Em *Olympia*, o corpo será o seu objeto cinematográfico, a fonte e o fim de suas preocupações estéticas e técnicas, a sua maneira de estetizar os vários conflitos de sua época: o do totalitarismo contra o bolchevismo e contra a democracia; o do bem contra o mal e do certo contra o errado (que já não eram mais bem definidos); o da arte contra a propaganda; o dos judeus contra os arianos; o da estética neopagã e dos barbarismos; o do homem contra ele mesmo.

2.3. *Uma obra além de sua época*

Os eventos esportivos se constituem, nos dias de hoje, num grande filão dos investimentos. Eles reúnem grandes atletas, competições organizadas, torcedores expressivos, infra-estrutura adequada e estratégias de *marketing*. O futebol pode ser o mais popular entre os esportes ao redor do mundo, mas a verdade é que o prestígio da prática esportiva desse final de século vai durar ainda muitos anos.

São muitos os atletas do nosso tempo. Embora sejam eles em grande número, a maioria das pessoas não chega a seguir uma carreira esportiva, embora ela seja muito visada. Dos que tentam segui-la, menos da metade consegue uma boa oportunidade; dos que conseguem, menos de um quinto chega ao topo. Dos que gostam de futebol hoje, apenas 10% jogam bola, e desses 10% apenas 4% são craques reconhecidos mundialmente. É, com certeza, uma invejável carreira, que representa projeção, dinheiro e também o domínio dos talentos do corpo.

Os Jogos Olímpicos também não ficam atrás em matéria de investimento. Desde que o Barão de Coubertin, há cem anos, reativou as competições, "as Olimpíadas se tornaram um grande megaevento"⁶⁹. Nos Jogos de Atlanta, em 1996, as cifras foram altas. O orçamento chegou a 1,7 bilhão de dólares. Foram vendidos mais de 11 milhões de ingressos, a um preço médio de quarenta dólares a unidade. E o fator mais notável: a rede de televisão americana NBC pagou 456 milhões de dólares ao Comitê Olímpico Internacional para ter o direito exclusivo de transmissão dos Jogos. Três bilhões de telespectadores, por dia, em média, acompanharam pela telinha.

Paralelo a essa atividade lucrativa, e restrita a uns poucos, gerada pelo esporte, está o conceito do corpo. O esporte mostrou a garra e a conquista, mas também a saúde e a

⁶⁹ CARDOSO, M. 1996: p. 236.

beleza dos corpos. A ditadura dos corpos belos e sedutores domina várias áreas da vida cotidiana. Da culinária à moda, da medicina à engenharia, tudo parece funcionar para os corpos belos, esbeltos e cheios de saúde. Enquanto nos jogos de futebol e nas competições olímpicas celebra-se a comunidade esportiva, no dia-a-dia milhões de pessoas seguem uma rotina solitária dentro das academias de ginástica. “No instante em que o narcisismo atinge seu ponto máximo, a cultura física, ou melhor, o esporte em geral se anuncia como aquela religião triunfal do culto do eu”⁷⁰.

Quando Leni Riefenstahl fez *Olympia* não havia ainda a televisão doméstica. Havia salas de cinema. E havia também cine-jornais, que resumiam as grandes notícias e que passavam meses depois de terem acontecido. Não existia a transmissão via satélite para todo o mundo.

Diante dessas circunstâncias tecnológicas de informação, o filme de Leni Riefenstahl sobre as Olimpíadas de 1936 teria fortes motivos para ser considerado como ultrapassado. Mas essa hipótese está longe da verdade. *Olympia* é um marco cinematográfico até hoje porque foi pioneiro, tanto em técnica quanto em conteúdo. Ele adiantou tendências usadas ainda hoje nas transmissões simultâneas,

⁷⁰ HANOUN, M. *La solitude em sueur*. 1993: p. 47. [“À l’heure où le narcissisme bat son plein, la culture physique, ou plutôt le sport en général s’annonce comme cette religion triomphale du culte du moi”].

como também levantou as importantes questões sobre o culto dos corpos.

As Olimpíadas de 1936 também se tornaram um marco por um outro fator: o apelo político. Assim os autores esportivos se referem aos Jogos: "Nos últimos cem anos, as Olimpíadas se constituíram num dos raros rituais capazes de proporcionar momentos de real harmonia entre os povos"⁷¹. O jornalista Sidney L. Mayer, no prefácio do livro *Olimpíada 1936 - Glória do Reich de Hitler*, desmente esta observação pacifista. "Nem os Jogos Olímpicos, nem quaisquer outros acontecimentos esportivos internacionais, depois de 1936", escreve ele, "se realizariam sem que governos ou grupos interessados quisessem utilizá-los para fins políticos"⁷².

Em 26 de maio de 1930, os membros do Congresso Olímpico se reuniram na Universidade de Berlim para ouvir a solicitação alemã para sediar os XI Jogos em 1936. A notícia foi recebida com muita reserva e receio do COI. A perigosa Alemanha, pelos aliados considerada a autora da Primeira Guerra, e que, por isso, sofria as imposições de um tratado de reparação, passava por grandes conflitos internos. A política nacional estava fragilizada, a economia registrava índices de inflação estratosféricos, devido à Crise de 1929. Já nessa época notava-se o crescimento do NSDAP nas escolhas

⁷¹ CARDOSO, M. 1996: p. 3.

⁷² HOLMES, J. 1974: p. 7.

eleitorais de 1930. O pedido que a Alemanha fazia gerava, assim, muitos questionamentos.

Mesmo assim, os trabalhos para a recepção dos Jogos não cessaram. O Comitê Olímpico Alemão, dirigido pelo Dr. Karl Diem, elaborou os preparativos para o desfile de abertura e o projeto para reformar o famoso Grünewald Stadium, na capital. Os planos estavam bem adiantados quando, em 1931, o COI se encontrou em Barcelona, a outra cidade candidata a sede. Em 31 de maio de 1931, após uma eleição entre os delegados de cada país, é que Berlim foi oficialmente anunciada como a cidade-sede dos Jogos de 1936. Foram 40 votos a favor, 16 contra e 80 abstenções. A Comissão de Treinamento Físico de Weimar proclamou sobre a decisão:

Estes Jogos são a expressão de uma nova perspectiva e de uma nova juventude. O mundo espera que a nação alemã se organize e apresente este festival de maneira exemplar, enfatizando ao mesmo tempo seus aspectos morais e artísticos. Todos os esforços devem ser empregados para incremento dos ideais olímpicos e da honra alemã.⁷³

Talvez pelo fato de terem sido aprovadas ainda na República de Weimar, as Olimpíadas foram rechaçadas pelos nazistas, que subiram ao poder dois anos depois da decisão do COI. Consideravam-nas um "infame festival promovido pelos judeus"⁷⁴. Hitler e seus partidários só concordariam com a idéia quando se deram conta do imenso potencial de propaganda

⁷³ Cf HOLMES, J. 1974: p. 11.

⁷⁴ CARDOSO, M. 1996: p. 94.

que o evento poderia alcançar. O governo investiu na organização dos Jogos, surpreendendo, inclusive, os secretários do Comitê Alemão, que haviam enfrentado um orçamento baixo e desfrutado de uma má vontade política nos anos anteriores. "Quando uma nação tem quatro milhões de desempregados", diz Hitler, "deve arranjar caminhos e meios para lhes providenciar trabalho. O estádio [Grünewald] deve ser erigido pelo Reich; será tarefa da nação"⁷⁵. Era a grande oportunidade da Alemanha de mostrar a "revolução nacional-socialista" para o mundo.

As delegações olímpicas dos outros países resistiram à decisão do Comitê Olímpico Internacional. Fizeram objeções por moralmente não concordarem com o regime nazista, mas terminaram por permitir a participação nos Jogos em nome do espírito esportivo. "O Comitê Olímpico Britânico", como consta de carta enviada ao COI, "está convencido de que, mandando uma representação a Berlim, age no mais profundo interesse do esporte"⁷⁶. Para muitos na época, havia receio de ingressar nas competições organizadas pelos nazistas. "A Olimpíada em Berlim era uma coisa. A Olimpíada em Berlim com Hitler no poder era outra completamente diferente"⁷⁷.

⁷⁵ HITLER, A. Apud HOLMES, J. 1974: p. 19.

⁷⁶ Cf HOLMES, J. 1974: p. 35.

⁷⁷ CARDOSO, M. 1996: p. 94.

Mas este receio não fez abalar a confiança do novo regime. Pelo contrário, o *Führer* inspecionou todo o processo de organização dos Jogos: estudou projetos, aprovou verbas, visitou instalações, conversou com os membros do Comitê Olímpico Alemão, delineou o tratamento que seria dado pela imprensa. Ajudaram-no com ênfase nessas tarefas o arquiteto Albert Speer, a quem coube a responsabilidade de desenhar a reforma do Grünewald Stadium e a Vila Olímpica, e o ministro Joseph Goebbels, que cuidaria de toda a publicidade e propaganda do evento.

Primeiro vieram os Jogos de Inverno, que se realizaram em Garmisch-Partenkirchen, entre 2 e 16 de fevereiro de 1936. A essa altura, a infra-estrutura para os Jogos, que começariam no dia primeiro de agosto, estava pronta. A Vila Olímpica, que se situava ao lado de um bosque, com cachoeira, lago e um viveiro de animais, a 20 minutos do Estádio Olímpico, tinha 140 casas construídas em estilo germânico para abrigar os quase quatro mil atletas de 49 nações. Calcula-se que os gastos totais chegaram a 30 milhões de dólares, arcados exclusivamente pelo novo Reich.

Por 16 dias, a Alemanha estava em festa. O mundo testemunhou o esmero do país em sediar as Olimpíadas em sua capital. Richard Strauss compôs um hino olímpico especialmente para a ocasião. As ruas da cidade foram

enfeitadas com flores, bandeiras brancas, com os anéis olímpicos coloridos, e vermelhas, com suásticas negras. Quarenta mil agentes da SS vigiaram cada metro quadrado e cada movimento. Os 200 mil cidadãos alemães de outras cidades e os turistas estrangeiros preenchiam as arquibancadas de ginásios, estádios, quadras e piscinas. "Uma manifestação de massas com germânica disciplina"⁷⁸.

O sistema de informações também foi especial. Diariamente eram distribuídos 3.700 boletins para os jornalistas encarregados da cobertura dos Jogos. Esses boletins, inicialmente, vinham escritos em cinco línguas, mas ao final havia edições em quatorze idiomas diferentes.

A festa das Olimpíadas em Berlim era, sobretudo, um evento voltado à juventude. Um sino de quatorze toneladas fora fundido com inscrições do verso de Schiller, "convoco a juventude do mundo". Era a preocupação dos nazistas em arrebanhar a juventude alemã, essa força atuante que, mobilizada, incrementava as fileiras do Partido. Era uma preocupação que recebia resposta. A Juventude Hitlerista se esforçava para que seus membros fossem fortes e sadios, que "tivesses fé no *Führer*, no futuro da nação e neles mesmos"⁷⁹. Esses jovens, que integraram a delegação alemã como atletas, também se alistariam, anos mais tarde, nos quadros da SS

⁷⁸ CARDOSO, M. 1996: p. 96.

⁷⁹ HOLMES, J. 1974: p. 17.

(*Schtuz Staffel*, as Tropas de Assalto), nos *Freikorps* (Corpo de Voluntários) e no *Wehrmacht* (Exército alemão) para lutarem na guerra.

A importância em que se constituía o apoio das massas estudantis para Hitler era grande também por outro fator: a educação física. Um escritor inglês que visitara os campos de batalha, em maio de 1940, notou a diferença física entre os soldados alemães, "bronzeados e bem dispostos, que pareciam ter passado a juventude ao sol, com dieta adequada", e os prisioneiros de guerra ingleses, "de peitos curvos, ombros caídos, pálidos e com péssimos dentes, trágicos exemplos de uma juventude com quem a Inglaterra negligenciara de forma tão irresponsável"⁸⁰. Mesmo as mulheres que quisessem se casar com homens da SS eram obrigadas a possuir medalhas de esportes do Reich. "O arremesso de dardos e o trampolim são muito mais úteis para a saúde do que o batom"⁸¹. A preparação esportiva nesta Alemanha estava, assim, ligada a uma preparação de guerra. Os corpos precisavam ser úteis aos propósitos da nação. "Na sua forma mais elementar, os esportes competitivos são versões domesticadas do conflito humano"⁸².

⁸⁰ SHIVER, W.L. Cf HOLMES, J. 1974: p. 17.

⁸¹ HOLMES, J. 1974: p. 17.

⁸² ASCHER, N. Folha S. Paulo, 14 dez. 2002: E2.

Para o historiador Alcir Lenharo, 800 mil metros de filme foram necessários para mostrar em *Olympia*, "através do sacrifício individual de cada atleta, como essa força e essa energia [físicas] forjavam a nação, aceitas pelo sacerdote intermediário, o Führer"⁸³. As mesmas técnicas que foram usadas em *O Triunfo da Vontade* foram aplicadas ao novo documentário que Hitler e o secretário-geral do Comitê Olímpico Alemão, o Dr. Karl Diem, haviam pedido a Leni Riefenstahl. Receosa de que o material seria acolhido como outra monumental peça de propaganda, Leni só se convenceu em fazê-lo porque estava "atraída pela idéia de inserir as várias modalidades", o que poderia lhe proporcionar um "ponto de vista artístico e desportivo"⁸⁴. Ela aceita então registrar as Olimpíadas do *Reich*, cujo trabalho resultaria em *Olympia*.

O documentário foi realizado com uma verba assustadora. Leni assinou um contrato com a empresa cinematográfica Tobis, que lhe ofereceu a quantia de 1,5 milhão de *reichsmarks*, e teve o apoio do Ministério da Propaganda, através do Film Credit Bank. Ela mesma fundou, em sociedade com seu irmão Heinz, a produtora Olympia-Film, em 1935. As Olimpíadas de Inverno, em Garmisch-Partenkirchen, seriam a preparação para a equipe de filmagem, da qual participavam 42 cinegrafistas,

⁸³ LENHARO, A. 1995: p. 60

⁸⁴ RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 135.

e mais outras cem pessoas, entre técnicos de som, diretores de fotografia, motoristas e iluminadores.

Antes das filmagens começarem, Leni destacara uma equipe que viajou com ela para Olímpia, na Grécia, onde seria gravado o acender da chama olímpica. A filmagem não deu certo, porque o local havia sido bloqueado. A cena é posteriormente refeita, quando a pira olímpica é reproduzida numa cidade alemã nos arredores do Mar Báltico. Mas a viagem não tinha sido em vão. O cinegrafista Willy Zielke filma as cenas das dançarinas nos templos gregos, do lançador de dardos e do discóbolo, que depois seriam vistas no prólogo do filme.

Cada um dos cinegrafistas se especializou em registrar determinadas modalidades. Em sessões especiais de treinamento, eles praticavam a "captação em película de movimentos rápidos dos concorrentes e atletas em jogo, experimentando várias posições de câmera"⁸⁵. Walter Frenz filma a vela e a maratona. Guzzi Lantschner trabalha com uma câmera à mão no hipismo, na ginástica e no remo. Kurt Neubert manipula uma nova lente teleobjetiva de 60mm, enquanto Leo de Laforge, com uma mini-câmera, captava imagens do público espectador. Hans Ertl se especializa na corrida e na natação. Desenvolve, inclusive, para esta última, uma câmera

⁸⁵ Ibidem. 2001: p. 310.

subaquática e outra, uma espécie de catapulta, para acompanhar os saltos. É a partir desses equipamentos de Ertl que Leni enquadrará os atletas em ângulos tais que eles parecem pássaros a voar no céu.

A preocupação em fazer uma cobertura completa dos Jogos levou Leni a emprestar mini-câmeras, colocadas em cestos de arame com proteção sonora, aos maratonistas que podiam, eles mesmos, manipulá-las e obter imagens exclusivas. Um dirigível sobrevoava o complexo esportivo todos os dias com uma câmera acoplada para filmar seqüências aéreas. O material de que a cineasta dispunha era tão grande, cerca de 200 horas de filme, que ela podia alternar cenas tanto das competições quanto dos treinos, caso algumas filmagens do evento se tornassem difíceis de serem realizadas.

A montagem do documentário consumiu dois anos da cineasta. No Laboratório Geyer, em Berlim, ela revê, arquiva e monta o filme, tendo à sua disposição equipamentos de moderna tecnologia espalhados por quatro salas de edição. Leni divide o material em duas partes. O primeiro filme, *Fest der Völker* [*Festival do Povo*], e o segundo, *Fest der Schönheit* [*Festival da Beleza*], formam *Olympia*, que foi lançado em 20 de abril de 1938, no quadragésimo nono aniversário de Hitler.

Leni viaja por toda a Europa levando seus filmes. Em jantares especiais de lançamento, sua obra é recebida com êxito e entusiasmo. Leni visita Viena, Paris, Bruxelas, Copenhague, Estocolmo, Oslo, Veneza, Roma e Bucareste. No final de 1938, ela vai para os Estados Unidos para encontrar uma distribuidora, mas já não é aqui bem aceita. Tanto a Liga Anti-Nazi norte-americana quanto imigrantes alemães contrários a Hitler, entre eles o cineasta Fritz Lang, radicados em Nova York, impedem a exibição de *Olympia*. Isto por causa de um fator que Leni custou a acreditar: o episódio da *Reichskristallnacht*, a Noite de Cristal, "quando muitas sinagogas e outros locais de culto, cemitérios, casas e negócios judeus são destruídos e mais de 30 mil pessoas presas"⁸⁶.

Em Hollywood, Leni Riefenstahl também não foi bem recebida. Ela era hostilizada por ser uma personalidade importante na Alemanha e valorizada por Hitler. Ironicamente, entre os poucos diretores norte-americanos que não a desprezaram estava Walt Disney, que "acreditava nos seus méritos de cineasta e, por isso, digna de uma boa recepção"⁸⁷. Ironicamente, pois, a partir de 1942, quando os Estados Unidos entram na guerra, os filmes de Walt Disney conterão elementos de propaganda da democracia americana anti-nazista.

⁸⁶ Ibid. 2001: p. 313.

⁸⁷ HOLMES, J. 1974: p. 146.

Olympia ganhou uma medalha do Comitê Olímpico Internacional, que só pôde ser oficialmente entregue em 1948. A opinião pública rejeitava os filmes de Leni. Várias exibições só puderam ser realizadas nos países aliados muito depois do fim da guerra. Só a partir de 1970 alguma coisa que Leni tenha produzido foi apresentada na Inglaterra.

Ainda hoje Leni tenta fazer as pazes com a opinião pública que tanto a rejeitara. Só agora, 60 anos depois, é que, na Alemanha, ela começa a ser revista. Nem mesmo as atribuladas relações com Goebbels permitem que sua função seja reavaliada sem preconceitos de nazificação. Assim como ela negou ao distribuidor francês de *Olympia* que lhe propôs retirar as imagens de Hitler, ela recusou o pedido de Goebbels de cortar as imagens do atleta negro norte-americano Jesse Owens, considerado o grande herói de 1936. Ela recusou, em ambos os casos, pois não admitia "qualquer intromissão no seu conceito artístico"⁸⁸.

Detida pelos Aliados em 1945, mantida primeiramente em cárcere domiciliar durante vários dias junto com seu marido, o major das tropas de montanha Peter Jacob, ela é levada para o campo de prisioneiros de guerra em Dachau (antigo campo de concentração), onde espera julgamento. Em depressão, após ter visto pela primeira vez as fotos dos campos nazistas e após o

⁸⁸ REIFENSTAHL, L. 2001: p. 312.

divórcio, ela é tratada com terapia de choque pelos franceses. Somente em 1952 ela é colocada em seu processo sob a classificação de "lei não aplicável", isto é, inocente das acusações de partidarismo pelos tribunais de guerra e é libertada. Mas o mundo da arte e a opinião pública ainda não a haviam inocentado. Ela segue, então, para sua carreira de fotógrafa pela África, onde realiza os esplêndidos ensaios com as tribos Nuba, no Sudão. Aos 71 anos, ela e o seu assistente Horst Kettner aprendem a mergulhar. De suas experiências como mergulhadora, ela registra em fotografias imagens subaquáticas dos mais belos paraísos oceânicos do mundo.

Mesmo presa, ela é convidada, em 1952, pelo Comitê Olímpico Finlandês para fazer o filme sobre as Olimpíadas de Helsinque, que não aceita porque "acredita que não consegue aperfeiçoar ainda mais"⁸⁹ o trabalho que fez em *Olympia*. Em 1972, a BBC chama-a para fotografar as Olimpíadas de Londres. Suas fotos são publicadas no jornal *The Sunday Times*, numa edição especial, que continha também fotos dos Jogos de 1936.

Os dois filmes que compõem *Olympia* são considerados "insuperáveis na estética pictórica"⁹⁰, e encontram-se entre os dez melhores filmes de todos os tempos, sem dúvida o maior documentário sobre esportes já realizado. Para o crítico de

⁸⁹ *Ibidem*. 2001: p. 318.

⁹⁰ *Ibid*. 2001: p. 290.

cinema americano Richard Corliss, co-editor da *Times*, "todos os esportes televisionados estão em dívida com *Olympia*"⁹¹. Foi Leni quem ditou as técnicas de abordagem das diversas modalidades esportivas, quem fez do esporte um verdadeiro espetáculo.

"*Olympia*, de um ponto de vista formal, é o ponto alto da carreira de Leni e lhe ofereceu a possibilidade de ir muito além dos rituais do Partido"⁹². E, com certeza, ofereceu a possibilidade de estar além de sua época. O tema que apresenta continua ainda vivo. É a imagem do esporte, sim. Mas principalmente a busca pelo corpo perfeito.

⁹¹ Cf RIEFENSTAHL, L. 2001: p. 290.

⁹¹ ROTHER, R. A simbologia da culpa. *Bravo!*, maio 2001: p. 37.

⁹²

3. CORPO BELO, CORPO BÉLICO

O corpo está no centro de nossas preocupações contemporâneas. Formas perfeitas dominam os meios de comunicação, estimulando assim uma velada e tácita ditadura da beleza. Por que a identidade física se faz tão importante hoje?

Exibir os corpos pode ser a resposta. Nós estabelecemos uma tal relação quanto à aparência física que só nos reconhecemos quando observamos o outro, seu defeito ou sua qualidade. O próximo se torna o espelho de narciso.

Essa vaidade, no entanto, não é um assunto novo. Na Grécia já se observava que os corpos podem desempenhar uma função dentro da sociedade. Nas principais cidades-Estado

gregas, Atenas e Esparta, o tratamento corporal estabelecia fins específicos e opostos.

Atravessando quase dois mil anos, perceberemos que os ideais cultivados entre os gregos não mudaram muito. O retorno das competições olímpicas nos comprova que muito da nossa atual contemplação se deve à uma poderosa força que, em busca da perfeição, nos impele a lutar contra a dura realidade, contra a finitude da vida.

E essa força é o *agón*, que faz questão de orientar o nosso caminho na concepção de um corpo que mesmo fazendo beleza também pode fazer a guerra.

3.2. *Nós, os gregos*

Diante das intermináveis questões da nossa era, em que se conflitam tecnologia dominante, avanço científico e uma espiritualidade sem rosto, em que a política, a economia e a sociedade se tornam cada vez mais complexas, pensar o mundo como o resultado da vontade de deuses parece inacreditável. Mas foi justamente a crença nessa possibilidade que gerou a civilização da qual todo o nosso universo, enquanto ocidental, depende: a Grécia Antiga. Entre os estudiosos, a frase é ponto pacífico: nada existe movendo nosso mundo que não seja grego em sua origem.

A mitologia é apenas um desses pilares. Inicialmente tida como a explicação dos porquês do universo, ela foi relegada pelo instrumento da razão, que procurou na ciência essas respostas. Entra em cena a filosofia, de Sócrates, Platão e Aristóteles. Heródoto cria a história, Hipócrates, a arte médica, Pitágoras, a matemática. No centro da busca pelo conhecimento, estava o homem, medida e preocupação de todo o pensamento grego.

Os gregos levantaram debates e questões que tentam ser respondidas até hoje. Em alguns momentos da história, eles foram ignorados; em outros, eles contribuíram; em muitos, eles renasceram. Fazer um panorama da vida levada por este povo é passar os olhos sobre quase mil e quinhentos anos de conquistas, arte e cultura, que tiveram seu apogeu e também o seu declínio, quando estes foram incorporados ao Estado Romano.

A trajetória da Grécia tem início na Antigüidade, nos primeiros séculos da Idade do Bronze, quando uma série de invasões foram povoando a península do Peloponeso, a planície Ática, as várias ilhas do Mar Egeu (entre elas, Creta), e a região da Anatólia (atual Turquia). Esse período, conhecido como homérico, descrito nas famosas epopéias da *Ilíada* e da *Odisséia*, traz a evolução dos povos pertencentes à raça

ariana, que depois dominariam o mundo antigo conhecido: os jônios e os dórios.

Os jônios deram origem à Atenas e os dórios fundaram Esparta. A era das cidades-Estado pertence ao período arcaico da história da Grécia, mas simboliza o cotidiano dos gregos, dividido em duas maneiras de construir a civilização. De um lado, Atenas, a terra da acrópole, da democracia; de outro, Esparta, disciplinada, ditatorial.

Esparta, a cidade dórica, caracteriza-se pelo totalitarismo de suas concepções políticas (o indivíduo absorvido pelo coletivismo estatal) às quais se subordinavam suas instituições, sua maneira de viver, suas artes. (...) Atenas, a cidade jônica, é o campo aberto para o desenvolvimento das liberdades individuais: o Estado existe para o cidadão.⁹³

Se existiam diferenças na organização da sociedade entre as duas proeminentes cidades-Estado gregas, havia, no entanto, entre elas, um ponto em comum: a guerra. Ambas eram belicosas e lançavam seus exércitos em busca de domínios de territórios. A guerra poderia ser a maneira de solucionar formas tão distintas de se conceber politicamente o mundo. E isso foi verdade: Atenas e Esparta lutaram durante mais de trinta anos pela hegemonia da Grécia. A devastação de suas forças militares favoreceu o despontar de outras cidades. Tebas teve seus dias de glória, mas Atenas e Esparta continuavam brilhando. A rivalidade, descrita na Guerra do Peloponeso, perdurou até que fosse dominada pelos macedônios.

⁹³ GIORDANI, M. C. 1984: p. 111.

Aliás, toda a Grécia sucumbiu ao poder do exército de Alexandre Magno, rei da Macedônia. Com inteligência suficiente para perceber que subjugar os gregos conquistados era como provocar um ninho de marimbondos, Alexandre uniu a cultura de todos os povos sob seu domínio e sua era ficou conhecida como o período helenístico.

Junto aos gregos estavam povos do Egito, da Ásia Menor, da Mesopotâmia, de regiões da Índia até o litoral sudoeste da Europa. A língua e a cultura gregas foram levadas a esses remotos lugares da nova Grécia. Atenas e Esparta deixaram de ser o centro desse mundo e tiveram de ceder lugar para Alexandria, no Egito, que com seus mais de quinhentos mil habitantes se tornou a metrópole da civilização helena. "Assim, depois que a Grécia perdeu o poder e a independência política, sua língua e sua cultura se tornaram universais"⁹⁴.

Observando esses fatos históricos, percebemos, no entanto, quais foram os valores que os gregos mais prezavam, até o seu declínio. Poderíamos sublinhar a cultura, a soberania das cidades e a guerra já em uma primeira análise. Estas três características vão ser fundamentais para desvendar o espírito grego que, apesar do posterior avanço do Cristianismo, não desapareceu. Ao se tornar uma das linhas de

⁹⁴ Ibidem. 1984: p. 139.

força do Renascimento cerca de doze séculos depois, esse espírito voltaria a traçar os rumos da civilização ocidental.

Voltemos a Atenas e a Esparta e suas lutas pela hegemonia da Grécia. Esse período é chamado clássico pelos historiadores. E é o período em que Atenas atinge seu apogeu e em que Esparta desenvolve sua cultura marcial. Mas o que havia de tão importante nessas cidades? Como os corpos se fizeram essenciais para a sobrevivência desse esplendor?

O início da era cristã, com o nascimento de Jesus Cristo, espalhou fiéis por todos os cantos do mundo conhecido. Um avanço que se deve ao trabalho dos evangelistas, que tentavam levar a boa nova para os povos que permaneciam pagãos, lutando uns contra os outros. Para os gregos em seu apogeu, as palavras de Paulo deveriam certamente causar estranhamento:

Os alimentos são para o estômago, e o estômago para os alimentos. Mas Deus destruirá tanto estes como aquele. Porém, o corpo não é para a impureza, mas para o Senhor, e o Senhor, para o corpo.⁹⁵

Cultor da razão, apreciador da beleza, o grego se vê, diante da novidade do cristianismo, arrebatado em suas crenças mais profundas. Não apenas pela introdução de um só Deus no domínio de seu paganismo politeísta, mas também pela concepção de que o corpo, o objeto de orgulho da polis, deixava de ser dele para ser desse Deus. Era o corpo, agora,

⁹⁵ I COR, 6:13.

um instrumento de uma divindade que oferecia o alimento espiritual; o corpo físico era somente a carne. A nova concepção foi um choque para a Grécia civilizada, "que fez do corpo exposto um objeto de admiração"⁹⁶.

Atenas e Esparta resumem a história da Grécia Antiga. "Com efeito, durante séculos, essas duas cidades constituem dois pontos altos dos acontecimentos da história política e dois pólos do desenvolvimento cultural"⁹⁷. Atenas ficava no centro da planície Ática, e tinha como ponto originário a alta colina chamada *acrópole*⁹⁸, o lugar mais protegido contra ataques à cidade. De uma monarquia passou à democracia com Clístenes, que dizia serem todos os cidadãos iguais perante as leis. Mas era uma democracia da minoria, da qual participavam os *eupátridas*; o resto da população, cerca de noventa por cento, entre os estrangeiros, as mulheres e os escravos, não tinha direito à liberdade.

Os direitos gregos, discutidos na *ágora*⁹⁹, pertenciam a uns poucos que eram chamados de cidadãos. Os cidadãos atenienses amavam a cidade, nela expunham o calor de seus corpos, faziam-na se movimentar, fervilhando-a de idéias, de mercadorias, de arte, de rituais, de assembléias. Concebiam

⁹⁶ SENNETT, R. 2002: p. 30.

⁹⁷ GIORDANI, M.C. 1984: p. 111.

⁹⁸ Acrópole: do grego *akros*, alta, e *polis*, cidade.

⁹⁹ Agora: a grande praça central de Atenas.

Atenas como “uma obra de arte, resultante de um ato criativo racional, ao mesmo tempo científico e político”¹⁰⁰.

Para esses cidadãos, expressar sua condição de homens livres estava intimamente ligado ao expressar também de seu corpo. Tanto que o apego à cidade e a paixão erótica eram designadas pela mesma palavra. A nudez do homem dentro da polis “reforçava os laços de cidadania”¹⁰¹. Quando falavam nas tribunas, os homens de Atenas elevavam a temperatura de seus corpos, assim como acontecia nos exercícios físicos praticados nos ginásios para educação.

A questão do calor era fundamental para a concepção da polis ateniense. Isso por dois motivos. Primeiro, porque a cidade só existia em função de seu povo. Nas palavras de Aristóteles, “uma cidade é construída por diferentes tipos de homens; pessoas iguais não podem fazê-la existir”¹⁰². Cada cidadão dotava Atenas de uma espécie de fervor. Segundo, porque os homens livres possuíam mais calor do que os escravos e as mulheres e, por isso, podiam desempenhar mais na vida pública. “Os gregos usavam a ciência do calor corporal para ditar regras de dominação e subordinação”¹⁰³.

A nudez era resultado desse pensamento. Os conceitos de macho e fêmea eram os dois pólos de uma estrutura corporal

¹⁰⁰ SENNETT, R. 2001: p. 78.

¹⁰¹ Ibidem. 2001: p. 30.

¹⁰² Apud SENNETT, R. 2001: p. 13.

¹⁰³ SENNETT, R. 2001: p. 32.

que dependia do calor. Fetos bem aquecidos dentro do útero deveriam tornar-se machos; de fetos pouco aquecidos durante a gravidez nasceriam fêmeas. Na criação, esse fator também influía. Bebês do sexo masculino com precário aquecimento tornavam-se homens afeminados, e o contrário igualmente era possível: bebês do sexo feminino excessivamente aquecidos geravam mulheres masculinizadas. Eram ambos esses casos um desvio de comportamento. Só o homem suficientemente bem aquecido para dominar a polis poderia ser considerado cidadão.

Dessa forma, as mulheres eram mantidas confinadas dentro das casas, pois eram as "versões mais frias dos homens. Mais: permaneciam confinadas na penumbra do interior das moradias, como se isso fosse mais adequado a seus corpos do que os espaços à luz do sol"¹⁰⁴. Também não desfrutavam de lugar ao sol os escravos, cuja rotina dura da servidão afastava-os do calor do raciocínio e tornava-os incapazes de se expressar, mesmo que fossem machos. Para nenhum dos dois, mulheres e escravos, a nudez pública era permitida. Túnicas de tecido rústico e opaco que iam até os tornozelos vestiam as mulheres nas ruas. Aos escravos, como também aos estrangeiros, era obrigatório cobrir a genitália, inclusive para os jogos.

¹⁰⁴ Ibidem. 2001: p. 32.

A arte ateniense desse período conseguiu captar bem esses ideais. No Parthenon, santuário da deusa Atena localizado na acrópole, as figuras humanas desenhadas nas frisas da construção são de homens jovens, exibindo corpos perfeitos e nus. Surgiram ainda os *kouros*, uma espécie de estátua masculina, de pé, que retratavam formas atléticas. Nos vasos de cerâmica, eram grafadas ou pintadas cenas bélicas ou do cotidiano. As mulheres representadas nas *korés* produziam estátuas de jovens donzelas vestidas de túnicas.

“Derivava do calor do corpo a capacidade humana de ver, ouvir, agir e reagir e mesmo de falar”¹⁰⁵. A educação dos homens livres era feita a partir desse sentido, dentro de Atenas. Era, sobretudo, uma educação corporal para os jovens gregos, futuros cidadãos, participantes dos debates na ágora e das exibições nos jogos e nas guerras. Por isso, para os atenienses, “os exercícios físicos têm por missão desenvolver antes a força moral do que a física”¹⁰⁶. Contudo, a força moral dentro da cidade era também a capacidade de demonstrar a nudez e o vigor físicos.

Na época de Péricles, o supremo estrategista¹⁰⁷ da democracia ateniense, para quem sua polis celebrava a mais alta expressão da unidade entre as pessoas, a educação dos

¹⁰⁵ Ibid. 2001: p. 42.

¹⁰⁶ GIORDANI, M.C. 1984: p. 267.

¹⁰⁷ Estrategista: chefe do poder executivo em Atenas.

homens livres se dava nos ginásios, palavra cujo significado, do grego *Gymnoi*, é "totalmente desnudo". O objetivo era equilibrar os poderes do corpo. Os mais jovens eram encaminhados pelos irmãos mais velhos para esses parques e *palestras*, construções que abrigavam espaços para disputas esportivas e os exercícios de oratória.

O adestramento desses jovens centrava-se numa justaposição entre os ideais cívico e físico. A educação ensinava a maneira de usar o corpo no sentido de que "ele pudesse desejar e ser desejado com honra"¹⁰⁸, porque ele era a representação do homem dentro da coletividade, da sua comunidade; ele era destinado à exposição e matinha assim o seu valor.

A educação estabelecia, intrinsecamente, outra função. Uma vez que para o homem livre andar nu pela cidade era permitido, ele expunha a beleza natural do seu corpo. Mas Tucídides¹⁰⁹ nos conta que a própria nudez foi uma conquista da civilização¹¹⁰. Isso significava que o nu e o belo podiam ser alcançados. Assim, nos ginásios e nas palestras atenienses, "o corpo de um rapaz poderia ser modelado de modo artístico", com a finalidade de implicar em um "trato do corpo como uma obra de arte"¹¹¹. Os rapazes que freqüentavam

¹⁰⁸ SENNETT, R. 2001: p. 42.

¹⁰⁹ Tucídides: general ateniense que escreveu a *História da Guerra do Peloponeso*.

¹¹⁰ Cf SENNETT, R. 2001: p. 41.

¹¹¹ SENNETT, R. 2001: p. 45.

esses locais de adestramento e prática diferenciavam-se em muito dos meros cidadãos que freqüentavam somente a ágora: além de mais saudáveis, eles demonstravam uma inteligência mais aflorada, mais eloqüentes sobretudo quando à sua expressão física.

Os jovens ingressavam nos ginásios no início da adolescência e lá permaneciam até os vinte anos de idade. Eles praticavam, em equipe e totalmente nus, movimentos que gerassem o aquecimento de seus corpos.

Erguendo-se uns aos outros, durante os certames, os jovens alargavam as costas e os ombros; curvando-se e girando, eles fortaleciam o abdome; e os braços, lançando o dardo e o disco; e correndo, as pernas e as nádegas.¹¹²

Aprendiam a lidar com a oratória, principalmente no que concerne à voz e a articulação das palavras, porque se fortaleceriam, “especialmente ao conferir a essa única, clara, audível voz, as qualidades honoráveis da nudez corporal”¹¹³. E eram, também, iniciados na vida sexual, por intermédio de outros homens, mais velhos.

Dessa forma, Atenas, a polis cultural mais preciosa da Grécia, que concebeu grandes doutrinas políticas e filosóficas, também observou o desenvolvimento da educação física como prática regular. Sócrates, Platão e Aristóteles, ao lado de Hipócrates, contribuíram para esta atividade e

¹¹² Ibidem. 2001: p. 41.

¹¹³ Ibid. 2001. p. 46.

para a pedagogia gregas, impregnando-as de idéias. A educação física ateniense era um domínio social, ou seja, sua prática era reconhecida para a própria cidade, que necessitava, desejava e cultivava esse corpo como maneira de demonstrar seu próprio vigor diante de outros povos. Assim, “celebrava-se o triunfo da civilização sobre o barbarismo”¹¹⁴.

Enquanto em Atenas a educação do homem tinha como objetivo transformá-lo num cidadão atuante, um político que “ansiava por se destacar como amante ou como guerreiro”¹¹⁵ em decorrência de sua preocupação corporal, na rival cidade de Esparta certamente a finalidade do sistema educacional era mais restrita. A intenção espartana era a de que seus homens se destacassem, sim, como guerreiros. Mas como guerreiros somente. Não havia cidadãos livres em Esparta; havia cidadãos submetidos ao totalitarismo desse Estado.

Para a maioria dos historiadores, o legado da civilização espartana é a sua dedicação à guerra. Muitos descrevem a guerra do Peloponeso como na visão de Tucídides: um confronto social e militar, “em que se contrapunham a vida militarizada de Esparta e a sociedade aberta de Atenas”¹¹⁶. Uma visão corroborada pela descrição de sua organização política que nos dá Mario Curtis Giordani:

¹¹⁴ Ibid. 2001. p. 37.

¹¹⁵ Ibid. 2001: p. 30.

¹¹⁶ Cf SENNETT, R. . 2001: p. 29.

As leis eram férreas e desumanas, a vida privada inteiramente regulada pelos interesses exagerados do Estado, a poesia grave e guerreira, as idéias filosóficas apegadas ao tradicionalismo intocável, a arquitetura e a escultura austeras. Esse quadro sombrio espelha Esparta a partir dos fins do século VII [a.C.], quando uma aristocracia belicosa interrompe a evolução natural a que estão submetidas as demais cidades da península helênica.¹¹⁷

Essa aristocracia espartana também fechava o poder para o exercício de uns poucos, os *éforos*, que formavam uma oligarquia tradicionalista e autoritária. Eles controlavam toda a vida econômica e social da cidade. Segundo Gilberto Cotrim, o objetivo da polis era fazer de seus cidadãos "um modelo ideal de soldado, bem treinado fisicamente, corajoso e totalmente obediente às leis e às autoridades"¹¹⁸.

Se observar a civilização ateniense provoca admiração por seus ideais de liberdade e beleza, a cidade espartana desperta em nós uma admiração pela disciplina e pela lealdade de seus cidadãos. Mas também gera um ambiente de grande mistério que a envolve. Quase não se fala dela, senão para apreciar sua coragem à guerra. Os valores de Atenas, mais sublimes e inspiradores, são os que foram passados para as gerações futuras e os que são celebrados como as verdadeiras contribuições gregas à humanidade. Mas a Grécia forjava uma civilização na qual o impulso bélico era um impulso vital. No

¹¹⁷ GIORDANI, M. C. 1984: p. 111.

¹¹⁸ COTRIM, G. 1993: p. 68.

interior de cada ação guerreira, por conseguinte, está vibrando o espírito de Esparta.

Ao nascer, a criança espartana era inspecionada por membros do governo que verificavam seu estado de saúde. Se fosse saudável, ela mereceria os cuidados da polis e certamente se tornaria um soldado. Crianças doentes ou deformadas podiam ser imediatamente mortas, numa espécie de eugenia. Os filhos dos cidadãos pertenciam a seus pais até os sete anos de idade, quando eram conduzidos para os centros de educação e iniciava, assim, uma carreira militar que durava mais de sessenta anos.

A educação das crianças de Esparta não tinha como objetivo a prática de movimentos capazes de expandir o calor corporal e tornar seus jovens cidadãos livres para a cidade. Não havia a idéia do calor; havia vigor físico e superação da dor. Mais do que em Atenas, onde o adestramento dos corpos visava à beleza e à exposição, os corpos espartanos deviam ser atléticos, bem preparados e, acima de tudo, funcionais para o Estado.

Plutarco nos conta que, em relação à instrução, o espartano aprendia o necessário para ler, escrever e cantar. Nas demais atividades desenvolvidas durante sua educação, ele recebia treinamento para ser obediente ao comando militar,

para lutar e conquistar¹¹⁹. Em seus exercícios, praticavam o salto, a corrida, a natação, a esgrima, o lançamento de disco e de dardos e o manejo de armas. Nas competições olímpicas, eram raras as vezes em que os atletas de Esparta não venciam as provas. Nas batalhas de guerra, o exército de Esparta era considerado invencível.

Em Esparta, o exército era constituído por soldados profissionais, enquanto nas demais cidades ele era uma força miliciana. Quando lutavam, os espartanos combatiam a pé, nus e de cabelos longos, e se protegiam com um capacete que cobria a cabeça e o rosto, com um escudo de couro coberto de estanho e com perneiras de metal que cobriam do joelho aos tornozelos. Juntos, eles formavam um só corpo, os *hoplitas*. Avançavam contra os inimigos "coroados de flores, ao som de flautas e entoando um canto de guerra - o *paeon*"¹²⁰.

A glória da batalha era o triunfo de uma educação desumana. Antes dos vinte anos, idade em que ingressavam no exército, os jovens espartanos sofriam para corresponder às expectativas do Estado. Eram obrigados a andar descalços, a fim de aumentar a resistência dos pés. Usavam, durante todo o ano, um mesmo tipo de roupa, para que aprendessem a suportar o frio e o calor. Alimentavam-se por refeições controladas, e eram castigados aqueles que fossem pegos roubando comida por

¹¹⁹ Cf GIORDANI, M.C. 1984: p. 272.

¹²⁰ RUAS SANTOS, F. 1998: p. 25.

causa da fome. Uma vez por ano, diante do altar de Ártemis, a deusa vingativa a quem deviam sacrifícios, esses meninos eram chicoteados, numa espécie de concurso público de resistência à dor. Não deviam dirigir palavra aos mais velhos, por respeito; quando era necessário falar, só eram permitidos a responder laconicamente.

Este era o corpo espartano: resultado da resignação e da abdicação de sua individualidade em nome de uma entidade maior: o corpo da polis. A cidade funcionava para este ideal de perfeição corporal que era buscada a qualquer custo, que, por sua vez, era pago pelos cidadãos. Dentro do cotidiano, os espartanos poderiam não ser exemplos de conduta, se comparados com os eloqüentes atenienses. Richard Sennett nos diz que eles "cega e estupidamente limitavam-se a cumprir ordens"¹²¹. No campo de batalha, no entanto, eles poderiam se apresentar bem diferentes:

O Exército espartano, por sua organização, força e bravura, era tido como invencível. A precisão de seus movimentos provocava a admiração dos demais gregos. Sua tática ofensiva resumia-se na carga, e sua força decorria, sobretudo, das virtudes espartanas de obediência, honra e espírito de sacrifício, fruto, por sua vez, da organização social e política baseada na legislação de Licurgo. O sistema de vida que ele impôs aos espartanos fez destes os verdadeiros modelos de heroísmo da humanidade.¹²²

Às mulheres também eram impostas as mesmas regras. O objetivo da educação física feminina era, contudo, outro. As

¹²¹ SENNETT, R. 2001: p. 30.

¹²² RUAS SANTOS, F. 1998: p. 25.

espartanas deveriam "ser mães robustas, vigorosas e dotadas de qualidade viril" para gerar bons filhos, porque "o recém-nascido só será digno de cidadania de Esparta se for belo, bem formado e robusto"¹²³. Havia essa preocupação eugênica dentro da vida política da polis guerreira.

As meninas espartanas praticavam a ginástica e o esporte, atividades que tinham mais relevância do que o aprendizado pela música, pela dança e pelo canto, como ocorria às atenienses. A participação pública das mulheres era intensa e não raro sua personalidade era intrépida e masculinizada, a ponto de exercerem domínio sobre seus maridos. Enquanto os homens estavam em guerra, elas assumiam o controle familiar e discutiam abertamente os assuntos mais importantes na vida da polis.

O heroísmo do exército espartano pode ser medido nas batalhas da Guerra do Peloponeso, que travou contra Atenas. Em três fases de lutas, os atenienses amargaram grandes e devastadoras derrotas. O corpo idealizado da acrópole vigiada pela deusa Atena, que representava sua polis, caiu sob pesada sujeição a Esparta, e só pôde se recuperar aliando-se a outras cidades.

Esparta também apresentava um corpo idealizado. Sob os princípios guerreiros, o corpo espartano era alvo de vaidade

¹²³ GIORDANI, M.C. 1984: p. 72.

e de cuidados pelos homens. Antes das batalhas, os espartanos praticavam ginástica e alongamento; alguns, ainda, se dedicavam a pentear seus longos cabelos. E o fato de essa perfeição corporal ser perseguida por uma questão militar nos leva a acreditar que a vitória, para eles, só estaria próxima quanto mais o cidadão estivesse próximo dessa perfeição. Assim como, para Atenas, quanto mais a nudez estava ligada à cidadania, mais o corpo da polis se tornava forte.

Havia um lugar em que ambos esses corpos idealizados de Atenas e Esparta se encontravam. Esse encontro acontecia de quatro em quatro anos, na cidade de Olímpia, onde eram realizados os jogos olímpicos. Na verdade, em se levando em conta a cultura de guerra entre os gregos, não eram jogos e, sim, competições, que envolviam mais seriedade e, sobretudo, uma questão de emulação. Nesses encontros, eram esquecidas as batalhas e uma grande trégua era estabelecida nos territórios da Grécia durante os dois meses em que duravam as competições. Fora dos campos de guerra, era dentro dos campos de provas que espartanos e atenienses mostravam o porquê da preocupação em cultivar um ideal de corpo.

De acordo com a tradição, foi Hércules quem estabeleceu esses jogos e os primeiros competidores foram os próprios deuses. Os homens os realizavam em homenagem a Zeus, o deus supremo dos gregos. Nessas competições, as provas desafiavam

a perspicácia e a força dos homens diante do potencial dos deuses. Era a celebração das divindades, às quais os limitados mortais esforçavam-se para igualar.

E é exatamente este fator que lança luz sobre o ideal grego de corpo. Porque, para esses homens, os seus deuses não estavam distantes de sua realidade; eles existiam fisicamente, possuíam beleza e defeitos e também erravam. Na mitologia grega, as famílias divinas teciam perfeitamente o corpo do seu povo, pois foram criadas por ele. Se Zeus era o supremo, e se ele é vigoroso, poderiam pensar os gregos, por que não mostrar a ele até que ponto nós somos capazes de atingir a divindade, quando o que nos limita é a nossa condição física?

A resposta a essa pergunta explicaria porque, de um lado, Atenas se dedicou ao corpo como uma forma de liberdade e autonomia políticas, e de outro, Esparta se ocupou dele para motivar conquistas nas guerras. A resposta também explicaria o fato de o atletismo ser a prática mais apreciada no mundo helênico, ou o fato de o debate na agora ser travado de maneira tão calorosa. E poderia ainda explicar porque, no interior de cada ação desempenhada pelos gregos, seja ela grande ou pequena, estava a vontade deles de superar suas próprias limitações.

A resposta pode estar na idéia que conceitua, entre os gregos, a noção do *agón*.

3.3. *O agón do corpo*

Um dos livros mais vendidos no Brasil tem como tema a seguinte frase: "chegar ao cérebro pelo músculo e ao espírito pelo corpo". Com este lema, o maior expoente em treinamento humano personalizado, que atende atletas, empresários e personalidades, Nuno Cobra, resume o que é sua área de trabalho e o que está escrito no seu *best-seller*, *A semente da vitória*. Para ele, vencer na vida ou no esporte só pode ser possível quando comparamos a vida a uma competição. "Na competição, temos que ser exuberantes. Por isso, é fundamental o cuidado com o corpo, a alimentação, o sono e a saúde".¹²⁴

Nos textos que escreve para sua coluna no site Vya Estelar, Cobra destaca que a melhor maneira de compreendermos esta competição é através do esporte, que "deve ser um meio de explorar o extraordinário potencial humano de cada um".¹²⁵ O *personal trainner*, que trabalhou com Ayrton Senna, retira das corridas de Fórmula 1 o ideal de um vencedor: o alemão Michael Schumacher.

¹²⁴ COBRA, N. *O talento de acreditar nas suas possibilidades*. V.Anexos.

¹²⁵ *Ibidem*. *Esporte aprimora a inteligência espiritual...* V.Anexos.

Em primeiro lugar, ele é um atleta extraordinário. Porque tem as melhores condições físicas, mentais e emocionais que formam a base da vitória. Uma qualidade intrínseca, num atleta extraordinário, é acreditar até o último instante sem se render, porque acreditar é a supremacia para podermos vencer na vida. De onde vem a estrela pessoal? A estrela vem da pessoa que aproveita as oportunidades. Ele tem estrela porque é exuberante. O excepcional de Schumacher é essa exuberância em acreditar e dar 100% de suas possibilidades, o máximo de seu potencial, até o último instante. Desta forma, ele personifica o campeão.¹²⁶

As idéias de Nuno Cobra não são novas: relacionar vitória com superação de limites. Ou melhor, motivar o corpo para que ele seja o instrumento desse êxito. Os gregos já sabiam disso. Estava essa concepção no centro do contato com suas divindades e impregnava as pessoas de tal forma que dificilmente se pode desvincular a civilização grega da sua busca por superar aquilo que os limitavam: a condição física e mortal em que viviam.

Para os gregos, viver também era uma competição, que era estabelecida com os deuses. A mitologia conta várias histórias dessa conturbada relação entre os homens e suas atividades.

A história de amor entre Psiquê e Cupido, contada pelo escritor latino Apuleio¹²⁷, é bem representativa:

Houve outrora um rei que tinha três filhas, todas elas muito belas, ainda que a beleza da mais jovem, Psiquê, superasse tanto a das irmãs que, ao lado delas, mais

¹²⁶ Ibidem. *O talento de acreditar...* V.Anexos.

¹²⁷ O conto só foi escrito no século II de nossa era, por isso são usados os nomes latinos dos deuses; a Afrodite grega era Vênus para os latinos.

parecia uma deusa convivendo com suas companheiras mortais. A fama de sua beleza insuperável espalhou-se pelo mundo inteiro, e de toda parte chegavam muitos homens que queriam vê-la com admiração e veneração, prestando-lhe homenagens como se ela fosse, de fato, uma deusa imortal. Chegavam a dizer que nem mesmo a própria Vênus [Afrodite] seria capaz de superar Psiquê em beleza. Enquanto as multidões se avolumavam cada vez mais para venerar seu encanto, Vênus foi sendo totalmente esquecida. Seus templos foram abandonados, em seus altares sobravam apenas as cinzas frias, e suas cidades favoritas foram sendo abandonadas até que, finalmente, se transformaram em ruínas. Todas as honrarias que outrora lhe pertenciam eram agora transferidas para uma simples e jovem destinada a morrer um dia.¹²⁸

É claro que Afrodite não gostou nada do fato de Psiquê suplantá-la em beleza e mandou que a matasse seu filho, Cupido¹²⁹, de cujas flechas certeiras ela não escaparia. No entanto, nada sai como planejado. O deus do amor se apaixona pela bela mortal e cria um plano para ficar com ela. Ao saber, Afrodite incumbe Psiquê de realizar tarefas impossíveis, que só os deuses seriam capazes de concluí-las, mas a donzela é ajudada pela natureza e consegue permanecer ao lado de seu amado marido. Reconhecida no Olimpo como esposa de Eros, ela se torna deusa e não mais atrapalha no culto que era oferecido pelos homens a Afrodite.

O conto nos revela pensamentos importantes: primeiramente, o fato de mostrar como é próximo e tangível o mundo dos deuses aos homens; segundo, a revolta de Afrodite devido à ingênua ameaça provocada por Psiquê, uma mulher

¹²⁸ Cf HAMILTON, E. 1997: p.125

¹²⁹ No grego, Eros, o deus do Amor.

mortal; e finalmente, o fato de que conspirava a favor de Psiquê, que não possuía os atributos divinos, a força da natureza, da qual a moça, inelutavelmente, se utilizou.

Os homens sabiam que eram limitados. Eles não queriam suplantar a potência dos deuses, mas sim tentar vencer essa limitação que lhes era imposta. Em nenhum momento, eles quiseram ser melhores do que seus deuses; eles queriam se sacrificar para mostrar a eles seu valor. No caso de Psiquê, o valor e o sacrifício eram o amor; no caso do atleta, era o corpo.

Em Atenas, "jovens e ideais, os corpos despídos representavam um poder humano que desafiava o limite entre deuses e homens", afirma Sennet, "o que os gregos sabiam que podia conduzir a terríveis conseqüências"¹³⁰. Por amor a seus corpos, os atenienses, no entanto, se arriscavam em sua limitação. A criação dos Jogos Olímpicos representa bem este quadro. Nesses jogos serão estabelecidas as metas que tentam aproximar os homens dos deuses, como a noção da beleza, da vitória e da ordem na civilização. E nos quais estaria presente, dentro das competições, a noção do *agón*, que acompanhou o espírito grego durante toda a sua existência, e que permanece ainda hoje em palavras que expressam ideologias como a de Nuno Cobra.

¹³⁰ SENNET, R. 2001: p.38

No dicionário, o significado de competir relaciona-se com rivalizar, concorrer e também com emular-se. Tanto a apreensão do concorrer na busca de um objetivo quanto a de gerar um sentimento que leva a igualar ou a superar alguém, que caracteriza a emulação, estão sintonizados com a concepção que os gregos teriam de competição. Johan Huizinga conta, inclusive, os gregos dispunham de duas palavras para diferenciar jogo e competição. De acordo com o vocabulário helênico, a palavra *agón* é que era empregada para expressar o domínio das competições e dos concursos, um domínio que mostra "até que ponto toda a vida dos gregos era dominada pelo impulso competitivo"¹³¹.

As competições na Grécia tiveram seu início desde que sua civilização se estabeleceu e estavam ligadas a fins religiosos. A vida cotidiana dos gregos pressupunha essa relação competitiva entre os homens e eles mesmos. "Era costume entre os gregos organizar competições a propósito de tudo o que oferecesse a possibilidade de uma luta", observa Huizinga¹³². Dessa forma, concursos de beleza masculina, de canto, de decifração de enigmas, de resistência em se conservar acordado e bebendo, e uma outra série de atividades, mais ou menos sérias e importantes, movimentavam o cotidiano.

¹³¹ HUIZINGA, J. 2001: p.36

¹³² Ibidem.2001: p.83

Todas essas atividades estavam impregnadas de um impulso agonístico, isto é, um espírito de combate, de luta. Esse impulso canalizava a maneira pela qual os gregos interpretavam o mundo. Segundo Leo Frobelius, "a humanidade joga, representa a ordem da natureza como ela está impressa em sua consciência"¹³³. E na consciência dos gregos estava esta identidade sagrada que manifestava-se em toda a parte, da arte à vida política, da ação jurídica nos tribunais à guerra, dos jogos olímpicos à disciplina corporal. Por isso é fácil compreender a concepção de Platão sobre seus contemporâneos, que viviam numa sociedade na qual "a religião é essencialmente constituída pelos jogos dedicados à divindade, os quais são para o homem a mais elevada atividade possível"¹³⁴. Podemos ver o *agón*, portanto, como a busca de um ideal.

As discussões calorosas realizadas na praça central de Atenas são exemplos de *agón*. Ali eram travados verdadeiros combates através das palavras e do raciocínio. No seu livro *A arte da retórica*, Aristóteles nos descreve os vários sentimentos e efeitos que as palavras e a postura da oratória podem provocar. Aquele orador que mais estivesse preparado e consciente dos poderes de seu discurso obtinha uma vitória. Assim, os cidadãos de Atenas zelavam por uma educação que

¹³³ Cf HUINZIGA, J. 2001:p.19

¹³⁴ Cf HUINZIGA, J. 2001:p.31

desenvolvesse a sua voz e a articulação a partir de um modelo ideal de orador, porque, assim, este dominariam a pólis. E talvez não seja por acaso que o sentido original do termo *agón* parece ter sido o de reunião e que o seu radical tenha gerado também o termo *ágora*, que designa a praça de debates públicos dos atenienses.

Já na vida espartana, podemos detectar o impulso agonístico dentro do zelo com que era praticada a preparação militar, e assim estaremos nos aproximando do *agón* do corpo. Em Esparta, há um encontro entre as idéias de competição, luta, exercício, resistência e sofrimento. Na educação espartana, está presente essa batalha feérica de superação, porque seu objetivo é a transformação do corpo através de uma cultura belicosa e cheia de disciplina. "O zelo competitivo dos jovens espartanos em submeter-se a dolorosas experiências perante o altar é apenas um exemplo entre as muitas práticas cruéis"¹³⁵, que incluíam, igualmente, uma alimentação regrada, a prática esportiva desde a infância, privações de conforto, e também a eugenia, que podemos interpretar como o sacrifício dos imperfeitos em nome de uma perfeição corporal.

Os espartanos levavam seu ideal de corpo para as batalhas de guerra, onde enfrentavam o ideal de corpo de seus

¹³⁵ HUIZINGA, J. 2001: p. 82

adversários até a morte para alcançar a vitória. Esse mesmo espírito guerreiro estava por trás também de todas as competições olímpicas, realizadas nos terrenos sagrados de culto a Zeus. "É certo nos poucos séculos da história grega, em que a competição dominou a vida da sociedade, também presenciariam os grandes jogos sagrados que uniriam toda a Hélade em Olímpia"¹³⁶.

Mas por que os homens se aventuram em competir? Huizinga nos explica que a competição não acontece somente *por* alguma coisa, como também *com* e *em* alguma coisa. "Os homens entram em competição para serem os primeiros *em* força e destreza" assim como "competem *com* a força do corpo ou das armas, com a razão ou com os punhos"¹³⁷. Quanto a lutar *por* alguma coisa, esta idéia repousa na busca pela representação. Todas essas motivações, no entanto, para o jogo ou para a competição, devem ser encaradas como "uma forma de expressão violenta da necessidade humana de lutar"¹³⁸.

As competições olímpicas dos gregos são realizadas *em* nome do *atletismo*, com uma vontade de superação agonística e *pela* representação de seus corpos enquanto produtos de uma cultura que os idealizava. A vitória nesses jogos era um ponto fundamental. Uma vez que o atletismo era definido em

¹³⁶ Ibidem . 2001: p.82.

¹³⁷ Ibidem . 2001: p.59.

¹³⁸ Ibidem . 2001: p.70.

todo o mundo helênico, esta prática revela que os gregos mostravam através dela sua apreciação pela beleza e pelo vigor físico, e também pelas honras que eram prestadas ao mérito.

Os gregos competiam nus nos jogos. As provas eram exercícios do tipo espartano, testes de enduro e força. A luta livre e o boxe formavam o *pancrácio*; o salto, o lançamento de disco e de lança, a corrida e a luta consistiam no *pentátlon*. Os competidores disputavam durante cinco dias, do dia 12 ao 16 de cada mês, entre julho e setembro. Neste período, era estabelecida a trégua sagrada que suspendia as hostilidades e as guerras entre as cidades-Estado. Durante séculos, os jogos eram repetidos de quatro em quatro anos e a tradição permitiu que o calendário grego fosse marcado pelos anos olímpicos. O ambiente de festa trazido por essas competições, no entanto, acentuaram o elemento agonístico nelas presente. Muitos duelos, por exemplo, só terminavam com a morte de um dos contendores. Isto porque "desde o início que se encontram no jogo os elementos antitéticos e agonísticos que constituem os fundamentos da civilização, porque o jogo é mais antigo e muito mais original do que a civilização"¹³⁹.

¹³⁹ Ibid. 2001: p.85.

A vitória nesses jogos representa a validade de certas concepções oriundas de cada cidade-Estado grega. Sendo vencedor um atleta ateniense, era a vitória do modelo democrático de Atenas, e o mesmo acontecia com Esparta. Toda vitória "realiza o triunfo dos poderes benéficos sobre os maléficis, e ao mesmo tempo a salvação do grupo que a obteve"¹⁴⁰.

A vontade de vencer pode ser considerada como uma face positiva do *agón*, porque a vitória afasta o medo de Ter de assumir a fragilidade do corpo diante dos deuses e dos demais adversários mortais. Ganhar significa manifestar a superioridade num determinado jogo. "A prova desta superioridade tem tendência para conferir ao vencedor uma aparência de superioridade em geral. Ele ganha mais do que apenas o jogo enquanto tal"¹⁴¹.

Quando os Jogos Olímpicos eram restritos a combates entre os próprios gregos, a vitória de um atleta de Atenas dava visibilidade e poder a esta cidade-Estado. As honrarias que este vencedor recebia eram grandes no seu retorno à pólis. "Em Atenas, o triunfador de Olímpia tinha o direito de viver às expensas do Estado. Em Esparta, concediam-lhe o privilégio de combater, nas batalhas, ao lado dos reis"¹⁴².

¹⁴⁰ Ibid. 2001: p.64.

¹⁴¹ Ibid. 2001: p.57.

¹⁴² GIORDANI, M.C. 1984: p.260.

Nos Epinícios, que contêm odes a esses triunfadores olímpicos, seu autor, o poeta Píndaro descreve a intensidade da vitória como rejuvenescedora da relação entre os homens. Ele mostra um vencedor "insuflando uma nova força vital nos pulmões de seu velho avô"¹⁴³.

À medida, no entanto, que esses jogos começaram a tomar sentido pan-helênico, atraindo atletas de todos os cantos do mundo conhecido, a vitória era buscada pelos gregos como uma verdadeira representação de sua superioridade diante dos bárbaros, principalmente, os persas. Uma vez que a língua e a arte grega foi levada por Alexandre Magno aos novos territórios conquistados, a cultura grega sentiu a necessidade de se afirmar para o estrangeiro, muitas vezes ridicularizado.

A vitória sobre os persas teria contribuído para a glorificação do vigor humano pela representação, em estética nudez, do corpo sadio, harmonicamente desenvolvido por meio dos exercícios físicos. Essa representação teria o sentido profundo da auto confiança do grego triunfante da ameaça bárbara.¹⁴⁴

O interessante é observar que a idéia de vitória está impregnada pela questão da exibição. Huizinga afirma que "em todos os jogos, é muito importante que o jogador possa gabar-se a outros de seus êxitos"¹⁴⁵. No momento em que um atleta espartano vence a prova e é coroado pelos ramos de oliveira,

¹⁴³ HUIZINGA, J. 2001: p.82.

¹⁴⁴ GIORDANI, M.C. 1984: p.438-9.

¹⁴⁵ HUIZINGA, J. 2001: p.57.

sua história de sacrifícios corporais impostos pelo Estado adquire todo o seu valor e passa a fazer sentido. Ele voltará para sua pólis e, por causa de seus êxitos, para ele erguerão uma estátua no santuário de Altis, ao lado de seus deus supremo, em Olímpia. Suas formas perfeitas serão copiadas pelas gerações posteriores, seu corpo servirá de inspiração para os artistas, seus feitos heróicos serão descritos nas epopéias e elegias. Assim, a renúncia de sua liberdade e de sua individualidade que foi obrigado a fazer em nome de um ideal sagrado mantido pela sua cultura não terá sido em vão.

Um dos mais fortes incentivos para atingir a perfeição, tanto individual quanto social, desde a vida infantil até os aspectos mais elevados da civilização, é o desejo que cada um sente de ser elogiado e homenageado por suas qualidades. Elogiando o outro, cada um elogia a si próprio¹⁴⁶.

Dessa forma, nas competições olímpicas a presença do elemento estético enche de beleza o impulso agonístico. E isso ratifica a concepção existente tanto em Atenas e Esparta de que o corpo deveria ser modelado como uma obra de arte¹⁴⁷. A preferência pelo físico masculino, justificada pela teoria do calor corporal ateniense ou pela funcionalidade guerreira dos espartanos, pode ser ainda melhor compreendida pela acepção grega da masculinidade: o lado macho é o lado da

¹⁴⁶ Ibidem. 2001: p. 71-2.

¹⁴⁷ SENNET, R. 2001: p.45.

exibição¹⁴⁸. "A partir do momento em que um jogo é um espetáculo belo, seu valor cultural torna-se evidente"¹⁴⁹.

James Joyce, ao discorrer sobre a beleza no seu *Retrato do artista quando jovem*, elucida que,

embora o mesmo objeto possa não ser bonito para toda gente, toda gente pode admirar um objeto bonito, encontrar nele certas relações que satisfaçam e coincidam com os estágios próprios mesmos de toda apreensão estética¹⁵⁰.

Esses estágios de apreensão estética podem ser enumerados de acordo com o historiador de arte Will Durant: sentimento de forma e de ritmo, precisão e clareza, proporção e ordem¹⁵¹. Ou pelo ponto de vista de Sócrates, que estabelece uma hierarquia decrescente da beleza: em primeiro lugar, a adaptação à finalidade; em segundo, a harmonia nas proporções, e em último, o adorno¹⁵². Ambas as escalas de valores dão conta do ideal estético entre os gregos. Elas podem ser verificadas nas esculturas e nos desenhos em vasos de cerâmica que retratam os competidores dos jogos.

Huizinga, por sua vez, aproxima ainda mais a relação entre a beleza e os jogos. Ele diz que a maioria dos termos que empregamos para descrever o impacto da beleza sobre nós pode ser observada no tratamento que também damos aos elementos presentes nas competições: tensão, equilíbrio,

¹⁴⁸ Cf SENNET, R. 2001: p.45.

¹⁴⁹ HUIZINGA, J. 2001: p.55.

¹⁵⁰ JOYCE, J. 1998: p.221.

¹⁵¹ Cf GIORDANI, M.C. 1984: p.442-3.

¹⁵² Cf *Ibidem*. 1984: p.440.

compensação, união, desunião e, principalmente, ritmo e harmonia¹⁵³. Para ele, ao nos referirmos a um jogo como "fascinante" e "cativante", estamos sob o mesmo feitiço que nos lança uma obra de arte. "São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza"¹⁵⁴.

A beleza é o fator que aproxima o homem dos deuses. Durante os jogos olímpicos, "o escultor observava os atletas participando dos jogos", relata Edith Hamilton, "e sentia que nada que pudesse imaginar seria mais belo que aqueles corpos jovens e fortes. Fazia, então, sua estátua de Apolo"¹⁵⁵. O deus Apolo é considerado o mais belo entre as divindades gregas e tido como o pai das manifestações artísticas entre os helenos. Todos os estágios de apreensão estética citados acima pertencem ao que Nietzsche denominava "espírito apolíneo". "Através dele [Apolo], satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas"¹⁵⁶.

Para o filósofo alemão, o mundo olímpico, por sua beleza, é o triunfo do espírito apolíneo, um mundo "no qual a vontade helênica colocou diante de si um espelho transfigurador"¹⁵⁷.

As estátuas e as demais representações deste herói guerreiro impulsionado pelo seu agonístico desejo de superar

¹⁵³ Cf HUIZINGA, J. 2001: p.9-13.

¹⁵⁴ HUIZINGA, J. 2001: p.10.

¹⁵⁵ HAMILTON, E.J. 1997: p.8-9.

¹⁵⁶ NIETZSCHE, F. 2000: p.127

¹⁵⁷ Ibidem. 200: p. 37

a si e aos outros nas competições, estão eternamente presas nesse seu apogeu da forma. Isso porque Apolo é o elemento fixo da cultura e é por causa dele que a Grécia e seus ideais nos são caros até hoje. "Mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência"¹⁵⁸.

Esta beleza captada da vitória seria, como dito anteriormente, a face positiva do *agón*. E é através da persistente busca que se desvela a face oculta e negativa do impulso agonístico. Os autores que observaram este fator na cultura grega salientam o caráter de futilidade e de inutilidade do *agón*. Huizinga conclui que "não há dúvida que o predomínio do princípio agonístico efetivamente acaba levando à decadência a longo prazo"¹⁵⁹.

E a decadência se aproxima por uma vontade inelutável da vida mortal do homem. Ironicamente, a palavra *agón*, que gerou os termos agonística e ágora, deu origem, também, a agonia, a agonizante, aquela sensação que palpita no doente que luta contra a morte, contra o declínio, contra o fim. No interior de toda ação altruísta do grego que se sujeita às mais duras provações e dificuldades para superar sua condição física, numa atitude corajosa e repleta de sublimação e redenção, está a verdade crua de que existe o fim, de que

¹⁵⁸ *Ibidem*. 2000: p. 29-30.

¹⁵⁹ HUIZINGA, J. 2001: p. 84.

existe a limitação, de que existe o fim, já a "nudez não era remédio para a dor"¹⁶⁰.

Ao lado de Apolo, estava Dionísio, o deus da embriaguez, do vinho, do prazer, da aventura. A sua presença é notada "quando milhões de seres frementes se espejam no pó"¹⁶¹. De acordo com Nietzsche, o espírito dionisíaco é o despertar do movimento, da realidade, da condição mortal dos homens. Nos rituais dedicados a ele, existe uma ruptura com as convenções e as formalidades estabelecidas pelo espírito apolíneo. É através de álcool, da náusea e da dança enlouquecida das bacantes que ocorre a ligação coma divindade. São homens e também mulheres que se entregam neste culto, onde a força criadora surge da própria destruição, em que

um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos.¹⁶²

Assim, Nietzsche nos explica que o mundo olímpico é o triunfo da ilusão apolínea. Os gregos se apegaram a ele por terem sentido e vivido os temores e os horrores da existência e cultuaram os deuses numa espécie de "teogonia olímpica do Júbilo"¹⁶³. Ao propor novos caminhos para o renascimento do

¹⁶⁰ SENNET, R. 2001: p.32.

¹⁶¹ NIETZSCHE, F. 200: p.31

¹⁶² Ibidem. 2000: p.35.

¹⁶³ Ibidem. 2000: P. 36-7.

ser alemão, este espírito que a classe média da Alemanha do século XIX havia deixado impregnar de conformidade e fraqueza, Nietzsche volta a olhar os gregos como "modelos de virtude, educação, liberdade e controle"¹⁶⁴. Ele abre espaço para que analisemos um novo corpo, o greco-germânico, cuja necessidade de afirmação "ele terá de buscá-la na emulação de sempre ser digno de nossos excelsos paladinos [os gregos] nessa trajetória", caso o olhar alemão buscar a sua volta "um guia que o reconduza de novo à pátria há muito perdida"¹⁶⁵.

3.4. *O corpo greco-germânico*

Imagine-se fazendo parte de uma multidão de pessoas, aglomeradas diante de um imponente palanque construído dentro de uma imensa estrutura decorada de estandartes com desenhos de suásticas e águias. Imagine-se fazendo parte de um grupo que esperava a presença do líder com ansiedade quase que incontida, que despertava mais e mais à medida que os jogos de luzes iam dominando o estádio. Imagine-se fazendo parte do povo alemão aguardando o discurso do *Führer*, para que então podemos começar a entender o êxito da ascensão nazista. Imagine-se dentro dessas circunstâncias, esperando para ouvir o seguinte pronunciamento:

¹⁶⁴ VILLAÇA, N., GÓES, F. 1998: p.41.

¹⁶⁵ NIETZSCHE, F. 2000: p. 138.

Nós nos encontramos todos aqui e o milagre desse encontro enche a nossa alma. Cada um de vocês pode me ver e eu não posso ver cada um de vocês, mas eu os sinto e vocês me sentem. É a fé em nosso povo, que de pequenos, nos tornou grandes, de pobres, nos fez ricos, de homens angustiados, desencorajados e hesitantes que éramos, fez de nós homens corajosos e valentes, aos homens errantes que éramos, nos deu a visão e nos reuniu a todos.¹⁶⁶

O discurso remete a um tema que seria muito comum nos pronunciamentos nazistas às massas: a questão do renascimento alemão, do encontro de "uma nação que se redescobriu"¹⁶⁷. Compreender a ascensão nazista ao poder certamente tem início no desvelamento dessa perseguição ao espírito alemão que se perdera, o que significa olhar para a história da Alemanha e notar que essa não foi uma preocupação exclusiva dos nacionais-socialistas.

Para tanto, vamos precisar de uma ferramenta que servirá como uma lanterna nesse caminho: a nação de que o corpo alemão é, acima de tudo, um corpo político, pois ele representa a nação.

Roderick Stackelberg disserta no seu *Alemanha de Hitler* sobre as pré disposições presentes no espírito e na história alemã que poderiam orientar a compreensão do fato de o nazismo ter tido tamanho apoio popular na sua trajetória. O autor retorna à época medieval para nos traçar que a origem de Hitler já não estava distante do imaginário germânico.

¹⁶⁶ ADOLF HITLER, apud LENHARO, A 1995: p.45.

¹⁶⁷ FRANZ VON PAPAN, apud STACKELBERG, R. 2002: p.162.

O Sacro Império Romano, do qual faziam parte mais de trezentos principados habitados por povos alemães, sobreviveu por mais de mil anos sem, no entanto, gerar nessa comunidade uma união. Nem mesmo os grandes imperadores da dinastia Hohenstaufen, entre os quais se destacam Frederico Barbarosa e Frederico II, puderam evitar a fragmentação deste que é chamado o Primeiro Reich. O fator principal desta desunião foi a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), que colocou as forças católicas alemãs contra os estados da União Protestante. Uma guerra que marcou a derrota do Reich e por conseguinte, sua divisão.

A Guerra dos Trinta Anos persistiu na memória popular como o grande infortúnio nacional, que serviu como uma lição objetiva sobre as conseqüências fatídicas da desunião e fraqueza nacional¹⁶⁸.

A divisão do Sacro Império fortaleceu, portanto, o poder absoluto dos príncipes. Ao contrário das demais nações européias, cujo absolutismo monárquico serviu de caráter unificador dos povos, como na França e na Inglaterra, a Alemanha permaneceu descentralizada, beneficiando uma reduzida casta aristocrática que detinha o poder e lançava mão de um governo altamente burocrático. Perpetuava-se, assim, uma rígida estratificação da sociedade que tinha como base, ainda o exército.

¹⁶⁸ STACKELBERG, R. 2002: p.44

Quando irrompeu na França a revolução da igualdade, da fraternidade e da liberdade, em 1789, a Prússia, o maior de todos os estados alemães, e mais tarde também toda a Alemanha se definiram por "sua oposição aos valores democráticos da Revolução Francesa"¹⁶⁹. As revoltas populares acentuaram a distância entre o ambiente palaciano dos imperadores e o dia-dia rigoroso dos camponeses. Pressionado, o governo adotou uma série de reformas, estimulando maior participação popular no destino da monarquia. "O propósito das reformas prussianas, porém, era apenas fortalecer o sistema tradicional", afirma Stackelberg, que ressalta a capacidade do monarquismo prussiano de "assimilar o novo para a reforçar o velho"¹⁷⁰. Nem mesmo a ameaça napoleônica, a longo prazo, fez desmotivar a vigor do império na Alemanha.

O senso de uma nacionalidade alemã comum só aflorou no século XVII como um ideal de cultura, desvinculado, no entanto, de toda a realidade política. Esse movimento começou com o *Sturn und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), liderado por Wolfgang Goethe, escritor considerado o criador do Romantismo. Ao lado de Goethe estavam o escritor Friedrich Schiller, e os filósofos Friedrich Schelling, Immanuel Kant e Georg Wilhelm Hegel. A atividade desses pensadores, segundo Stackelberg, resulta no que se chama de idealismo alemão, uma

¹⁶⁹ Ibidem. 2002: p.46

¹⁷⁰ Ibid. 2002: p.46-7.

forma bem particular, e bem germânica de observar os fenômenos do mundo.

Além do amor pela natureza e por sua mística, o Romantismo "também foi uma reação à visão de mundo mecanicista do Iluminismo"¹⁷¹. Ora, isso se torna bem claro se lembrarmos a herança histórica alemã. Uma vez que os iluministas como princípios a "crença inabalável na razão humana"¹⁷² e o direito à liberdade de pensamento e de expressão do ponto de vista dos cidadãos, o romantismo alemão queria mostrar que, na verdade, "o caminho do mistério aponta para dentro"¹⁷³. Goethe tencionava com seu movimento, romper com esquemas que regulavam as relações individuais e sociais, políticas e morais. Isso porque "ser realmente livre, no sentido alemão", significava uma liberdade em termos espirituais, um tipo de liberdade "que pode ser desfrutada até mesmo - ou talvez especialmente - por trás dos muros de uma prisão"¹⁷⁴.

E foi assim que se estabeleceu a unificação da Alemanha. O movimento romântico impulsionou nos alemães um apego à natureza e à história natural, que desencadeou um nacionalismo forte, tanto entre os camponeses quanto entre os líderes dos partidos, inclusive entre os liberais. A

¹⁷¹ GAARDER, J. 1996: p.372-3

¹⁷² Ibidem. 1996: p.338.

¹⁷³ NOVALIS apud GAARDER, J. 1996: p.373.

¹⁷⁴ STACKELBERG, R. 2002: p. 68-9.

unificação nacional era uma reivindicação antiga dos liberais alemães, que queriam alcançar a soberania diante das nações européias, como a França que insistia em invadir territórios alemães da Alsácia e Lorena, e que tencionavam instaurar um governo mais democrático, baseado em princípios constitucionais. O general Otto von Bismarck como chanceler do Kaiser, ligado aos conservadores tradicionais e monarquistas, cumpriu com a primeira dessas reivindicações apenas. Para ele, "a fidelidade à nação parecia agora exigir o abandono das demandas liberais por um legislativo forte e um processo parlamentar"¹⁷⁵.

O Segundo Reich, formado sob a liderança de Bismarck, durou quarenta e sete anos¹⁷⁶, período em que o Estado alemão adotou uma agressiva campanha de expressão de seu território, incentivou a industrialização de base e a bélica, e tornou mais complexa a vida política social da nova nação. Nas batalhas pela unificação, Bismarck motivou a luta armada em nome da Alemanha, cujo povo ia determinado, dominado que estava pela noção de espírito alemão que estava se reencontrando. Observemos bem o ponto de vista traçado pela frase abaixo:

Com toda certeza, seu emprego bem-sucedido da força, nas lutas da unificação, parecia confirmar o axioma de que "o poder torna tudo certo". As esplêndidas vitórias

¹⁷⁵ Ibidem. 2002: p.50.

¹⁷⁶ Bismarck se manteve no poder como chanceler de 1862, sob o Kaiser Guilherme I até 1890, anos antes do início da Primeira guerra Mundial.

pareciam validar a legitimidade do uso do poder na busca dos interesses próprios¹⁷⁷.

Agora comparemos com esta outra sentença:

Quem é então o primeiro? Ao que me parece, aquele que vendo mais longe que todos nós, é bastante poderoso ou bastante astuto para dirigir nossas faculdades e nossas paixões no sentido da realização de seus planos.¹⁷⁸

Ambas as afirmações ratificam a idéia, muito difundida, da subserviência alemã diante da autoridade. Durante esses anos de monarquia absolutista, o povo alemão abdicou de sua liberdade de participação política porque considerava o ofício de comandar como um dom superior. Talvez seja por esse motivo que as políticas alemãs de cunho social terem sido desde essa época, massificadas, propostas de acordo com os interesses do governo. A industrialização, por exemplo, provocou na Alemanha de Bismarck um grande desenvolvimento econômico e levou ao crescimento de uma classe trabalhadora que atuava cada vez mais no sentido da democratização do país.

Para resolver essa questão, o chanceler usou de três soluções: a primeira, uma reforma paliativa no sistema de benefícios para os trabalhadores; a segunda, a tática da "integração negativa", pela qual os "inimigos do Reich", aqueles que se voltaram ao SPD (Partido Democrático Social) ou que quisessem incitar greves eram denunciados; e a

¹⁷⁷ STACKELBERG, R. 2002: p. 54.

¹⁷⁸ GOETHE, J.W. 2002: p.65.

terceira, a *Weltpolitik*, a "política de mundo", pela qual se estabelecia um impulso de predomínio alemão no continente. Esta última, tomada por parâmetros internos, seria bem-sucedida. Ela, novamente, desviava o manancial crescente de reivindicações por uma causa mais importante: "a doutrina da segurança nacional é uma poderosa força integradora"¹⁷⁹. Para isso, foi criada a Liga Pan-Germânica, cuja atividade agressiva causaria, a longo prazo, a Primeira Guerra Mundial.

Assim, na época de Bismarck, com a Alemanha unificada, a auto-estima do poder alemão foi se afirmando como ideologia. "A ideologia é um componente essencial do senso de identidade de uma nação"¹⁸⁰, nos elucida Stackelberg. A fonte desta concepção ideológica alemã estava no idealismo que ressaltava, entre as pessoas, a inutilidade da ação política. Para Goethe, a existência da vida política era o sinal de afastamento do homem em relação à sua essência *Os sofrimentos do jovem Werther* nos mostra isso. O jovem Werther é levado a trabalhar num órgão público, uma embaixada, como uma forma de ajuizar sua ligação quase obsessiva pela natureza (e pela mulher que amava). Mas o rapaz não consegue se adaptar; no seu espírito romântico, o mundo em que ele foi obrigado a viver era fútil e inútil.

¹⁷⁹ STACKELBERG, R. 2002: p.60

¹⁸⁰ *Ibidem*. 2002: p.65

E esta miséria dourada, e o tédio que se experimenta em meio dessas pessoas rudes que existem por aqui, que disputam posição social e ficam o tempo todo a espreita para conseguirem ficar à frente do outro. As paixões mais mesquinhas e miseráveis por aqui se mostram sem véu!¹⁸¹

E verdadeiramente este mundo da burocracia existia. Ele era o preço que a Alemanha do segundo Reich tinha de pagar para manter o *status quo* inalterado em seu tradicionalismo político. Aos poucos, esse meio político vai crescendo e vai dominando a atividade da classe média, da classe aristocrática e também da classe operária. A burocracia se transforma numa instituição alemã e vai ser denunciada por filósofos como Nietzsche, que via nesta "o desprezo pela vida, pela terra, pelo mundo, pelo corpo, pelo vir-a-ser, por tudo aquilo que foi até agora caluniado em nome do *verdadeiro mundo*"¹⁸².

Mais uma vez estamos diante da subserviência do povo alemão. Tanto que as críticas de Nietzsche só começaram a ser bem recebidas depois da Segunda Guerra Mundial, quando houve uma reinterpretação do filósofo cuja algumas idéias seriam utilizadas erroneamente pelo nazismo. Estamos falando das concepções da *vontade de poder* e do *além-do-homem*.

Nietzsche, que viveu entre 1844 e 1900, entendia pela sua Vontade de Poder como a força que "determina o surgimento

¹⁸¹ GOETHE, J.W. 2002: p.63

¹⁸² GIACOIA JR, O. 2000: p.59.

e a transformação de todo de coisas do universo"¹⁸³. É por essa vontade que se estabelece a noção de além-do-homem, ou como os nazistas se referiam, de super-homem, que é a superação. São conceitos que ele descreve através de Zaratustra:

Onde encontrei um ser vivente, lá encontrei vontade de poder. E este mistério segredou-me a própria vida: "Veja", disse ela, "eu sou aquela que sempre tem de superar a si mesma"¹⁸⁴.

Dentro do idealismo alemão vamos encontrar essa necessidade certas vezes paranóica de uma transcendência pelo valor. Este era o motivo suscitado no ser alemão que canalizou nacionalismo para a unificação, que impeliu ao anti-semitismo e que explodiu na vontade de pan-germanismo na Europa. Os ideais germânicos de lealdade, dever e regeneração espiritual fez crescer entre a juventude e a classe média a pretensão de que, "na titânica luta entre as forças da luz e das trevas, o bem e o mal, o espírito e as riquezas, a salvação do mundo estava supostamente nas mãos da raça alemã"¹⁸⁵.

Este foi, certamente, um dos pilares da Primeira Guerra Mundial. Os propagandistas alemães desta época evocavam na juventude e na nação os princípios do idealismo para justificar espiritualmente o conflito. A estratégia

¹⁸³ Ibidem. 2000: p.58

¹⁸⁴ NIETZSCHE apud GIACOLA JR, O. 2000: p.58

¹⁸⁵ STACKELBERG, R. 2002: p.80.

funcionou. A impetuosidade das estratégias bélicas da Alemanha era uma paixão de guerra, e a "ideologia alemã evoluiu para um culto messiânico"¹⁸⁶. A vitória sobre os adversários legitimaria o seu poder em detrimento das profundas contradições internas da Alemanha.

Sim, porque havia muitas contradições e a principal delas era entre o real e o ideal. Mário de Andrade, em *Amar, verbo intransitivo*, transpõe essa questão para *Fräulein Elza* que mantinha pendurada na parede duas fotografias: uma de Bismarck e a de seu noivo, respectivamente o homem do sonho e o homem da vida. O ser alemão sempre estaria dividido entre duas tendências: de um lado, o camponês, o homem tradicional, a base da nação; de outro o trabalhador urbano, ligado à indústria, à tecnologia. De um lado, o aristocrata, o detentor natural do poder, o déspota; de outro, o cidadão, que observava as condições do dia-a-dia se tornarem mais complexas, que via na república e na constituição uma forma de solucionar os impasses da vida moderna. De um lado, o homem e suas imperfeições e fraquezas; de outro, o super-homem, aquele que ultrapassa as barreiras e pretende atingir a perfeição.

A derrota na Primeira Guerra aprofundou ainda mais o abismo entre essas contradições. O Tratado de Versalhes e as

¹⁸⁶ STACKELBERG, R. 2002: p.80

demais imposições implantadas pelos aliados vitoriosos fizeram, novamente, a identidade da Alemanha cair em depressão. A nação foi obrigada a ceder treze por cento de seu território, a cindir a dinastia imperial, a separar-se da Áustria. Foram impostos a desmilitarização e o pagamento de indenizações para os países envolvidos no conflito. A transição da monarquia para a república foi inspecionada pelos países aliados e assim foi criada a República de Weimar.

O dispositivo desses tratados, no entanto, que mais provocou oposição por parte do público alemão foi o de que a Alemanha aceitasse a responsabilidade por todos os danos causados pela guerra. A "cláusula da culpa da guerra" humilhava seriamente os alemães. Porque ao incentivar o conflito, a Alemanha não tinha intenção senão de mostrar ao mundo a sua força espiritual. O combate era messiânico, a sua justificativa era sublime. As imposições feitas pelos aliados não puderam evitar o sentimento de que o impulso bélico era mais que justo. Os tratados impulsionaram o fortalecimento da direita radical que reivindicava o retorno à supremacia nacional. Assim, "seria preciso outra guerra mundial para acabar com as ambições imperiais da Alemanha"¹⁸⁷.

¹⁸⁷ STACKELBERG, R. 2002: p.53.

Aqui já podemos ter noção dos ânimos que possibilitaram a ascensão do nazismo, uma trajetória que começa nos anos vinte e que em 1933 faz Hitler ser designado o chefe supremo da nação. Um conjunto de circunstâncias favoreceu ao êxito do NSDAP, um pequeno e pretensioso partido de extrema direita que, de certa forma, não mudaria o destino da nação, e sim que ia ao encontro das expectativas dos alemães do conturbado período entre-guerras.

O que Hitler tenta fazer é estabelecer diretrizes que retirem a alma alemã de suas dúvidas e façam com que a nação renasça. Isso significa que, diante das opções, ele escolhe uma e faz dela uma verdade. Ele escolhe beber na herança histórica deixada por Bismarck e retoma o ideal de guerra; ele escolhe o caminho da valorização dos super-homens e mexe na alma da nação. Ele transforma o Estado no início e no fim de toda preocupação da vida política, econômica, social, cultural, artística e militar. "Quem quer que tenha vivido naqueles anos cruciais na Alemanha lembrará a avidez por um abrigo espiritual mostrada pelos jovens"¹⁸⁸.

O nazismo recebeu apoio de vários segmentos da sociedade, mas obteve sustentáculo principalmente entre a classe média e os jovens. As classes mais altas, como os industriais e os grandes proprietários de terra, abraçaram o

¹⁸⁸ KRACAUER, S. 1988: p.130

movimento nacional-socialista por questões de interesse pessoal: através dele, podiam manter seus privilégios tradicionais de castas abastadas, e não sofriam a perda de propriedade. Os ricos acreditavam no poder do nazismo de manter aquilo que eles já possuíam. A classe média se associou ao NSDAP porque viam a possibilidade de ascensão social. Trabalhadores não-sindicalizados, entre eles artesãos e autônomos também penderam para a extrema direita, para que mantivessem sua liberdade econômica. Alguns operários foram atraídos para o partido, mas muitos deles permaneceram o alvo de atenções da Frente Alemã do Trabalho (DAF)¹⁸⁹ durante todo esse período. A verdadeira preocupação de Hitler estava em arrebanhar a juventude alemã.

Nascidos no final do século XIX, os jovens alemães haviam testemunhado a história de seu país nos anos de guerra. Dentro das escolas e das universidades, desenvolveram atividades que pudessem reconhecê-los como grupos autônomos, cheios de autoridades, postura típica da adolescência. Acreditavam na ideologia alemã e por isso formaram os principais vetores de apoio ativo ao nazismo.

Em comunhão com a natureza, eles acabaram por cultivá-la romanticamente, criando a mitificação de uma sociedade viril e do espírito de camaradagem, submetendo-se a uma

¹⁸⁹ A DAF propunha alternativas e medidas para compensar em benefícios os trabalhadores industriais; entre seus principais planos estava a criação de uma poupança especial que dava direito aos operários de terem um carro, o *Volkswagem Fusca* que, no entanto, foi encaminhado para a guerra quando prontos.

disciplina rígida sob o comando inquestionável de um chefe¹⁹⁰.

O renascimento do espírito alemão levou também à remilitarização da sociedade. "Nunca antes houve uma maior identidade de interesses entre o exército e o Estado"¹⁹¹. A educação proporcionada aos jovens na Alemanha nazista remete-nos muito próximos ao sistema praticado em Esparta. Tanto na nação quanto na pólis, o exército seria considerado a escola da sociedade.

O espírito alemão era uma idéia que agora tinha tomado um corpo. Os nazistas valorizavam o desenvolvimento do caráter e a educação física, porque a nação devia apresentar seu novo vigor através de seu povo. Assim como em Esparta, o real propósito da educação nazista "era incutir um senso de disciplina, dever, obediência, coragem e serviço à causa nacional"¹⁹².

O conceito da raça ariana foi restabelecido para alçar os alemães num nível superior. Os arianos, por sua vez são, de uma forma geral, os chamados de povos que invadiram o Peloponeso e fundaram as cidades gregas. O arianismo será um parâmetro para medir o grau de perfeição a que as pessoas poderiam chegar. Requisitava-se certificado de pureza de raça para se ingressar em qualquer atividade da vida pública, nas

¹⁹⁰ LENHARO, A .1995: p.12.

¹⁹¹ STACKELBERG, R. 2002: p. 159

¹⁹² Ibidem. 2002 : p. 187-8.

escolas e nos negócios, nas pesquisas científicas e nos consultórios médicos, nos nascimentos e nas uniões matrimoniais. "[Os nazistas] estipulavam que apenas alguém com sangue alemão, independentemente da denominação religiosa, podia ser cidadão alemão"¹⁹³.

É claro que essa ênfase na raça alemã provocaria medidas de limpeza étnica dentro da sociedade. Essas medidas já começavam na concepção, uma vez que os nazistas adotaram, ao mesmo tempo, práticas de esterilização e de incentivo à natalidade: "esse esforço para evitar a reprodução de indesejáveis representava o reverso da medalha das políticas pró-natalidade, destinadas a fazer com que os portadores de *sangue puro* tivessem mais filhos"¹⁹⁴. Os indesejáveis da nação eram as pessoas com retardo mental, os criminosos contumazes, os portadores de doenças hereditárias e os descendentes judeus. Pessoas que sobreviviam através da assistência do estado também eram obrigadas a se esterilizarem, a fim de reduzir os custos do governo.

Muitas das práticas de eugenia e eutanásia para garantia da purificação do conjunto genético da raça alemã eram feitas na surdina, mas eram publicamente defendidas. Em 1920, uma autoridade de psiquiatria publicaram um tratado intitulado

¹⁹³ Ibid. 2002: p.129.

¹⁹⁴ Ibid. 2002: p.185

Permissão para a destruição da vida indigna de vida, cujas idéias contaram com o apoio oficial no Terceiro Reich.

O argumento a favor da eliminação dos doentes e fracos, em termos físicos e mentais, adquiriu uma legitimidade crescente, à medida que a Alemanha outra vez se encaminhava para a guerra. Um pedido dos pais de uma criança deformada para que sua morte fosse provocada, no inverno de 1939, desencadeou a execução de um programa secreto de eutanásia, com o codinome de "Aktion T-4". (...) Cerca de 200.000 pessoas com deficiências físicas e doenças mentais podem ter sido mortas de uma maneira sistemática, sob os auspícios desse programa, até o final da guerra¹⁹⁵.

A educação física, em contrapartida, foi a atividade sistemática desenvolvida pelo Estado para incrementar a força dos jovens que não apresentavam as indesejáveis deformidades. Dos anos 30 até o final da guerra, prevaleceu uma forma de educação física conhecida como militarista, que tinha o objetivo de formar indivíduos obedientes e adestrados. O objetivo era o aperfeiçoamento da raça ou a construção de máquinas humanas através do esporte. Foram criados, para isso, os grandes centros de cultura física, de ginástica olímpica, e de treinamentos marciais para a preparação do homem para a batalha.

Ao evocar o renascimento do espírito alemão no momento em que assume o poder, Hitler ressuscitava as qualidades de heroísmo do povo alemão presentes na cultura prussiano-germânica de Bismarck. E essas características eram a unidade, a ordem, a autoridade, e os valores alemães de

¹⁹⁵ STACKELBERG, R. 2002: p. 186

coragem, de lealdade, de disciplina e de sacrifício pessoal. Não é à toa que a Juventude Nazista adotava uma conduta que norteou o exército do grande general do Segundo Reich: a *Turnkunst*, do pedagogo Friedrich Ludwig Jahn.

O fundamento da ginástica de Jahn era a força. Seu lema era "vive quem é forte" e sua prática não estava ligada à escola, mas sim à nação. "Jahn recomendava a seleção de uma raça vigorosa e pura, o banimento do uso de línguas estrangeiras e a inspiração no ideal grego de cultura e civilização"¹⁹⁶.

E é assim que podemos fundir o corpo idealizado dos alemães com o que era cultuado na Grécia de quase dois mil anos atrás. A condição de civilização belicosa é inerente aos dois casos. E se, como em Esparta, o fato de essa preparação corporal tem como objetivo a batalha guerreira que, no entanto, não desapareceria nos dias de combate dos Jogos Olímpicos, podemos fazer uma associação muito clara com o que os nazistas vão pretender: sobressair-se nas olimpíadas, que serão disputadas, ironicamente, em terreno alemão.

Já no início do século XX, havia um grande interesse, por parte de países como a França, a Inglaterra, a Suécia e, principalmente, a Alemanha, em recuperar o esplendor dos Jogos Olímpicos. Desde que o barão Pierre de Coubertin

¹⁹⁶ LENHARO, A. 1995: p.12

reativou os jogos em 1896, no mesmo regime de quadriênios que os gregos adotavam, três edições ocorreram até que o evento fosse sediado em Berlim, em 1936. O ânimo entre os alemães estava exasperado pelo fato de eles terem sido escolhidos como os anfitriões destas competições na era moderna.

Os próprios alemães “enxergavam – e encontravam – paralelos entre a cultura germânica e a dos gregos antigos”¹⁹⁷

Abrigar as Olimpíadas era, verdadeiramente, a oportunidade de a Alemanha nazista mostrar as maravilhas que estavam sendo produzidas no país para o resto do mundo. Era a oportunidade, também, de canalizar todo esse festival simbólico que foi o “renascimento do espírito alemão”.

Até 1936, o espírito alemão estava sendo preparado no terreno das idéias. O imaginário do povo foi eficientemente trabalhado pelo rádio. As transmissões radiofônicas geraram a unidade do país através de um elemento básico: a língua. Faltava ao povo visualizar a glória de que tanto lhe falavam. A alma alemã precisava de um corpo.

Nesse sentido, as Olimpíadas se fizeram muito importante. Elas mostraram para o mundo e para a própria Alemanha que o corpo da nação germânica havia realmente renascido. A versão cinematográfica dos Jogos Olímpicos, feita por Leni Riefenstahl, corrobora ainda mais esta

¹⁹⁷ MANDELL, R.D. 1971: p. 1 [“They sought – and found – parallels between German culture and that of the ancient Greeks”].

epifania: ela dá vida ao simbólico e proporciona aos alemães a celebração dos seus ideais.

E de que maneira era constituído este corpo da nação? Através de muito sacrifício e abnegação dos valores individuais para sublimação dos nacionais. Assim como entre os gregos espartanos. Os alemães tinham sua própria maneira de promover o esporte assídua e rigidamente. Eles se consideravam "herdeiros da idéia clássica de esporte"¹⁹⁸. As Olimpíadas de 1936 viriam, para eles, estabelecer o encontro entre o corpo germânico e o espírito grego. Assim se referiram ao evento, como consta no jornal *Der Völkischer Beobachter*: "Os antigos gregos deveriam remexer-se em suas covas se soubessem o que o homem moderno fez dos seus sagrados jogos nacionais"¹⁹⁹.

Assim, o *agón* presente dentro das competições gregas vai motivar de maneira obsessiva os Jogos de Hitler. Isso porque ele tenciona reviver os ideais dos jogos originais. E isso porque, levado pelo espírito alemão renovado, "é quando nos igualamos ou suplantamos os demais que sentimos o nosso verdadeiro valor"²⁰⁰.

¹⁹⁸ Ibidem. 1971: p. 17. ["They proposed themselves as custodians of the classical ideals of sport"].

¹⁹⁹ Cf GRAHAM, C.C. 2001: p. 5. ["The acient Greeks would turn in their graves if they knew what modern man had made of their holy national games"].

²⁰⁰ GOETHE, J.W. 2002: p.62

4. *OLYMPIA*, O TRIUNFO DO CORPO

Triunfar é vencer. E vencer é mostrar superioridade. O desejo do homem de ser o primeiro impulsiona as competições, a quebra de recordes, as guerras.

O filme de Leni Riefenstahl sobre as Olimpíadas nos leva a olhar o mundo que ele nos apresenta como um conjunto de símbolos e metáforas que fazem do corpo o instrumento pelo qual se adquire toda a glória.

Representando uma nação nas competições ou representando um personagem dentro da tela do cinema, o corpo só alcança o triunfo quando supera a si mesmo. E é por isso que a Grécia é tão importante. Ela nos mostra que o corpo natural pode muito bem se adaptar às exigências culturais.

O cinema de Riefenstahl estabelece, assim, ao estilizar a realidade das Olimpíadas, um conceito de corpo que não se restringe apenas a umas provas de teste físico. Ele pode representar mais, pode criar metáforas.

E são essas mesmas metáforas que permitem que tracemos os paralelos entre a Grécia e a Alemanha, entre os jogos reais que aconteceram em Berlim e os que acontecem em *Olympia*. Isso porque estamos falando de cinema, do domínio das imagens, onde o ideal do corpo se faz possível e se transforma em eternidade.

4.1. A Grécia cinematográfica

Todo filme requer um cenário. Durante a organização dos Jogos Olímpicos, a equipe do comitê Olímpico Alemão procurou reformar, criar e construir instalações em Berlim que acomodassem os quase quatro mil atletas vindos de 49 nações para disputarem as provas esportivas. Ginásios, quadras, piscinas foram construídos ao lado do legendário

estádio *Grünwald*, na capital alemã. Uma vila olímpica, desenhada em traços bucólicos em meio à natureza, foi erguida para abrigar as delegações. O governo do *Reich* desembolsou cerca de trinta milhões de *reichsmarks* para sediar os XI Jogos da era moderna.

Mas se dependesse do arquiteto oficial do *Reich* o cenário para as provas teria sido bem diferente. Albert Speer concebeu um monumental estádio de quatrocentos mil metros quadrados que lembrava bem as construções gregas. Apesar da apreciação de Hitler, que via nele uma "forma de mostrar a superioridade alemã"²⁰¹, o estádio nunca foi construído. Se fosse, resumiria bem as pretensões alemãs de se aproximar dos gregos.

O colossal projeto estabelecia uma arena de jogos no centro de uma arquibancada em semi-círculo. A idéia assemelhava-se aos antigos teatros gregos, perfeitamente encaixados nas montanhas de forma a produzir uma concha acústica. Os jogos olímpicos na Alemanha teriam como cenário um lugar onde se desempenhavam as peças gregas. Comédia ou tragédia? Talvez as duas, muito provavelmente, como representações dos deuses. Nos altos pilares que encerravam as arquibancadas nesse semi-círculo, duas águias observariam as movimentações, lá embaixo, entre os protagonistas das

²⁰¹ BACHRACH, S.C. 2000: p.108 ["a way of showing Germany's superiority".]

competições. A águia, para os gregos, era o símbolo do deus supremo Zeus, a quem eram oferecidas as Olimpíadas; para os alemães, ela era a simbologia da austeridade germânica.

Uma outra construção fazia parte desse complexo imaginado por Speer. Sua entrada consistia num enorme pátio aberto que dava acesso a uma escadaria que levava a um prédio. Este prédio para nós não é desconhecido. Ele nos lembra muito a *ágora* dos gregos, aquela praça central de Atenas onde se discutia sobre política, onde se encontravam os filósofos e artistas, onde se comercializavam com os mercadores. As colunas jônicas estão lá, sóbrias e sublimes. O projeto de Speer promovia dois encontros: o da *ágora* com o do *agón* esportivo; o da Grécia com a Alemanha.

Se esse tivesse sido o local das competições, ao invés do legendário *Grünewald Stadium*, o que mudaria nas Olimpíadas de 1936 seria o fato de que a aproximação entre os gregos e alemães seria ainda mais visível. Para aqueles que estivessem participando dos jogos, a sensação desta aproximação poderia ser mais vívida e ainda causar certa intimidação nos atletas estrangeiros, para o êxito das aspirações nazistas.

Hitler e os organizadores alemães investiram nas olimpíadas todo um conjunto de técnicas, práticas e humores para que elas pudessem mostrar ao mundo a novidade da Alemanha. Uma novidade, no entanto, não tão nova assim. Já em

meados do século XIX, vários discursos urgiam que os jogos deveriam ser reinstituídos. Essa vontade ocorreu porque "os alemães começaram a considerar eles mesmos excepcionais em todos os aspectos, inclusive athleticamente"²⁰². O que poderia dar mais auto-estima ao regime nazista do que incentivar a prática esportiva entre os alemães para que eles triunfassem nas Olimpíadas?

Muito do que sabemos desses jogos em Berlim, ficaria relacionado com as questões da vontade teutônica em se mostrar superior, ou com as discussões sobre os judeus expulsos das competições e a vitória do negro Jesse Olwens, esta jogando por terra a teoria da superioridade. Mas a impressão que nós temos desse período provém de sua versão cinematográfica. *Olympia*, de Leni Riefenstahl, é o filme sobre os Jogos Olímpicos de Berlim, que bebe em todo rico manancial de contradições e ideais dos anos trinta. Com esse trabalho, a diretora inventou "o filme de esporte como arte"²⁰³.

Olympia é constituído por duas parte: *Fest der Völker* e *Fest der Schönheit*. A primeira, alguns traduzem como *Festival do povo* ou *Festival das nações*. Nela, Leni Riefensthal estabelece seu cenário, nos apresenta os seus

²⁰² MANDELL,R.D. 1971: p.16. ["the Germans came to consider themselves exceptional in all respects,athletics included."]

²⁰³ Ibidem.1971: p. XIV: ["the sport film as art"].

personagens, nos mostra o propósito de suas filmagens. Leni faz dos Jogos Olímpicos sua Grécia cinematográfica.

Os jogos de 1936 os primeiros da era moderna nos quais a tocha olímpica trazida da Grécia para sua sede, no caso Berlim. O prólogo de *Fest der Völker* nos direciona para compreender que é na Alemanha que o espírito olímpico original será ressuscitado. Os gregos e os alemães se aproximam.

No início são ruínas. Entre pedras e restos do que um dia fora a esplendorosa civilização grega passeia a câmera de Willy Zilke, considerado um gênio da cinegrafia. As nuvens, o céu e as colunas dos templos remetem àquele ambiente onde fora a morada dos deuses: o Olimpo. *Travellings*, panorâmicas, profundidades retratam estes que seriam os pilares da Grécia na visão de Riesfentahl. A música acompanha este passeio pelas ruínas buscando, junto com as imagens, o momento em que, desta imponente força das rochas, encontremos vida.

A câmera parece procurar o espírito que está contido latente dentro das dessas colunas gigantescas, das ruínas da acrópole ateniense. Então ela avisa as estátuas. Rostos serenos, mulheres, homens olímpicos. Ela projeta luz nessas esculturas. Já todos esses rostos e corpos começam a enevoar-se em uma fumaça. Aparece o discóbolo. A lendária escultura de Miron, subitamente num jogo de superposição de imagens,

retorna à vida. E quem dá a vida a ele é um atleta de origem alemã.

O lançador de disco se move, mostra os músculos, recupera o vigor e dá o impulso inicial para que o espírito grego renasça. Novos atletas surgem, balançando os braços de um lado para o outro com uma bola na mão. Fundem-se novamente esses movimentos com a dança das mulheres nuas que, em sua coreografia, desejam evocar o espírito adormecido. A trilha sonora de Herbert Windt põe em acordes esse desejo de triunfo. A fumaça deixa transparecer o fogo e a chama olímpica torna a acender.

Então Leni nos introduz o primeiro carregador da tocha olímpica. Ele inicia um percurso que partirá da Grécia antiga, passará pelas capitais européias até chegar á moderna Berlim do século XX. Uma elipse de quase dois mil anos, representada pela passagem da tocha das mãos dos gregos para repousar sobre o estádio olímpico de Grünewald. O carregador da tocha é bem emblemático. Anatol Dobriansky chamou atenção da diretora pelo seu belo porte de atleta grego. O cinegrafista Heinz von Jaworsky, que acompanhou Leni nessas filmagens na Grécia, assim descreveu o arrebatamento que o grego causou na alemã:

Num momento, um jovem grego, que acredito estar nos seus vinte anos, estava correndo levando a tocha e ele era extremamente bonito, pele cor de bronze, lindos cabelos encaracolados, de corpo bem formado. E ela [Leni] dizia:

filme mais dele! Filme mais dele! Filme em todo lugar mais dele, ele é lindo!²⁰⁴

O lindo atleta grego desce do templo com a tocha que ilumina suas feições. Ele corre pelas ruínas, e a luz da chama se destaca na atmosfera criada com luzes filtradas. Willy Zielke utilizou para essas cenas um véu de crepe de seda com o qual cobriu a lente das câmeras. Em todo o prólogo, nós podemos perceber estas imagens veladas que ele produziu sobre o renascimento grego: os objetos e as pessoas não apresentam contornos bruscos, mas suaves e diáfanos. Contra a luz essas imagens eram coroadas por uma auréola delicada ao redor dos movimentos. A fusão e sobreposição das estátuas não se destoaram por causa desse truque de Zielke.

Mais à frente, um outro maratonista esperava por Anatol. Ele corre margeando a água, mas depois ele é sobreposto com imagens de ondas arrebatando. Ele e sua tocha passam intocáveis por essas intempéries. Se esta seqüência é uma elipse, Riefenstahl resumiu nas ondas a conturbada trajetória da civilização dos gregos até seus dias, nos anos de 1930, resgatando assim, simbolicamente, a Odisséia. E mostra igualmente que, mesmo assim, o espírito olímpico permaneceu inabalável.

²⁰⁴ GRAHAM, C.C. 2001: p.62. [" At one point - I would say he was within the first twenty - a young Greek was running and taking the torch and he was extremely handsome, tan-like bronze, beautiful curly hair, well-built. And she said - shoot more of him, shoot more of him! Shoot everywhere more of him, he is beautiful!"].

Passa-se a tocha para outro esportista. Leni, agora, utiliza o recurso do mapa para indicar o trajeto da tocha. Da Grécia, Bulgária, Iugoslávia, Áustria, Tchecoslováquia até a Alemanha. A orquestra admite altos acordes para anunciar a nova sede, o novo templo de *Olympia* não apresentou locução, da qual nem precisava. O prólogo é simbologia, experiências com paradigmas e idéias. Desde cada coluna das ruínas no Monte Olimpo, das estátuas atléticas, da dança das mulheres nuas, à tocha, ao corpo que a carrega às ondas e às bandeiras das nações pelas quais ela passa. Cada figura não está ali de propósito e cria, por isso, um terreno simbólico. Se Leni fosse escritora, ou compositora, ou ainda fosse bailarina, não teríamos esse tipo de narração. O cinema permitiu que ela transpassasse para as imagens aquilo que estava latente no seu espírito e no ser alemão.

Ainda na época de Bismarck, nos alemães despertou a insaciável curiosidade de procurar os resquícios da civilização grega. As primeiras expedições arqueológicas se dirigiram para o Peloponeso em meados do século XIX. Olímpia foi uma das cidades em ruínas que as escavações alemãs desvendaram. Desde então, vários trabalhos artísticos da Antigüidade, evidências escritas deste período, vasos, moedas, foram levados para os museus da Alemanha. O arqueólogo Ernest Curtius, por sua vez, foi mais longe. Ele

encontrou sob camadas e camadas de lodo e grama, o lugar teriam sido construídos os complexos e templos da arquitetura esportiva de Olímpia.

Não é de se surpreender que, à luz da simpatia germânica pela antigüidade clássica, da inventividade germânica, do esporte germânico da habilidade de organização germânica, tenha havido muitas propostas para um renascimento sentimental dos Jogos Olímpicos²⁰⁵.

Esse desejo, que não foi exclusivo dos alemães, em reacender a chama grega e também o prólogo de *Fest der Völker* nos chamam atenção para o Apolo e Dionísio. A ação dos dois deuses apontados por Nietzsche, como se fossem pólos positivo e negativo, vida e morte, construção e destruição, está presente em cada pontuação simbólica utilizada por Leni. O que existiu de apolíneo na civilização grega está justamente nas ruínas dos templos, nas estátuas que representam os homens e as mulheres. Essa parte física da Grécia só precisava ser descoberta, como foi pelos arqueólogos, para que se admirassem a sua potência arrebatadora. Mas apenas presença dessas estruturas e esculturas não bastava para que os povos modernos se dessem do esplendor daquela era. Seria preciso procurar o espírito, a evidência da vida que uma vez animou os gregos. Então entra o delirante Dionísio dentro do discóbolo. Evocado pelas dançarinas alemãs, o espírito

²⁰⁵ MANDELL, R.C. 1971: p.16. ["It ought not to be astonishing that, in the light of German sympathy for classical antiquity, German inventiveness, German sport, and German organizing ability, there would be some proposals for a sentimental revival of the Olympic Games".]

dionisiaco ressurgir germânico. Este seria realmente uma honra para a Alemanha.

A Alemanha recebe este espírito com grande festividade e orgulho. Leni nos a sede dos XI Jogos em Berlim. Bandeiras com suásticas, o estádio monumental, o badalar do sino com uma águia gravada. O sino tocando preenche o espetáculo de uma atmosfera religiosa. As badaladas das igrejas anunciam os momentos de culto dos fiéis. As badaladas do sino olímpico sacralizam os Jogos. Mas não é qualquer pessoa que pode participar desse culto, dentro dessas quatorze toneladas estava escrito um verso do romântico Schiller: "Convoco a juventude do mundo". Apenas a juventude atlética era permitida a ingressar nessa missa profana dos corpos. Àqueles a quem era proibida a entrada, estavam reservadas as arquibancadas.

Em *Fest der Völker* fica muito clara a divisão entre a massa de espectadores e os competidores, entre a platéia e os atores. Em cada lance, em cada arremesso, em cada passada, a ovação da multidão se transforma num contraponto de edição para Leni. As palmas e as torcidas apaixonadas indicam momentos de triunfo do atleta ante seu obstáculo, mas sublinha a adoração das pessoas comuns por aquelas outras que desempenham tarefas extraordinárias no âmbito esportivo. Nesse sentido, o fato de eles utilizarem binóculos para ver

as provas nos indica o quão próximos eles não gostariam de estar desses ídolos. Fora do estádio, essa relação platéia/atores pode desaparecer, porque as competições geram regras de mundo à parte. Huizinga nos resume essa situação:

Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o "lugar sagrado" não pode ser formalmente distinguido do terreno do jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à política de uma atividade especial.²⁰⁶

Observe as palavras de Huizinga: o terreno do jogo pode ocorrer dentro da tela. Riefenstahl transporta essa atmosfera criada pelas competições para as telas do cinema. Em alguns momentos, a realidade que ela estabelece para sua transmissão das Olimpíadas ultrapassa o documental, a cobertura jornalística. Ela cria seu próprio tempo e espaço. O lançamento do filme só aconteceu em 1938, dois anos depois do evento, período em que a diretora pode editar as provas para que representassem não somente a ordem estética de cada modalidade por ela explorada. Assim é como se em *Olympia* ela contasse a história que observou nos Jogos enquanto uma espectadora privilegiada.

²⁰⁶ HUIZINGA, J. 2001p.13.

Um outro espectador privilegiado que não cessa em aparecer nesta primeira parte do filme é Adolf Hitler. Ele faz parte da platéia e torce junto com ela. Sua função especial está no fato de que ele é o anfitrião dos Jogos Olímpicos, enquanto Führer da Alemanha. Ele observa o desfile das delegações e nota, como nós, que alguns países entram no estádio com seus atletas marchando. A multidão também percebe isso e aplaude. Seguem à Grécia, as delegações da Suécia, Grã-Bretanha, Índia, Japão, Estados Unidos, Canadá, Itália, França e Suíça. Participaram dessas Olimpíadas cinquenta e uma nações, mas o porque de Leni ter apresentado o desfile representativo desses dez países não se pode delimitar. Mas esses dez países em que ela foca são, ironicamente, pontos estratégicos das ofensivas da guerra que ergueria três anos depois. E então, por último entra a Alemanha, para delírio da multidão e para o orgulho estampado no sorriso de Hitler. Temos outro fator emblemático: os atletas alemães vestem uniformes militares, como se esses jovens fossem todos alistados às Tropas de Assalto, as SS nazistas. O *Führer* desempenha seu papel. Ele profere seu discurso: "Eu proclamo abertos os Jogos Olímpicos de Berlim, celebrando as Décimas Primeiras Olimpíadas da era moderna". A partir daí, Hitler não é mais o chefe da nação, ele é um espectador das competições que ele anuncia. O espírito renasce.

A cobertura dos jogos nessa primeira parte de *Olympia* enfatiza o atletismo, a mais clássica e original modalidade dos gregos antigos. Os narradores introduzem as Olimpíadas em seus idiomas: italiano, francês, japonês, português, alemão e inglês. A locução²⁰⁷ anuncia as provas do dia. A primeira, é claro, será o lançamento de disco, que nos leva diretamente à Grécia. Seguem-se lançamento de dardo, de martelo, corridas, salto em altura, salto à distância, salto com vara (já à noite). *Fest der Völker* constitui-se em uma típica transmissão esportiva, com interferência do público que torce. Mas não há exercícios de câmera e resultados de filmagens que captamos na sua edição final que nos chamam mais atenção aos atletas do que as provas em si.

Para acompanhar o movimento dos atletas, os cinegrafistas de Leni abusam de câmera lenta, da apreensão de detalhes das pernas, pés, dos olhares ou da concentração dos esportistas antes de competirem. A intenção é "chegar o mais perto dos atletas e subjetivar seus esforços"²⁰⁸. É claro que a equipe de Riefenstahl contou com equipamentos da mais avançada tecnologia para a época, como filmes fotográficos, mini-câmeras, câmeras portáteis e subaquáticas, lentes teleobjetivas de alta resolução e lentes de profundidade. O

²⁰⁷ A locução aqui é em inglês, porque o filme utilizado para o trabalho é cópia da versão feita para ser apresentada na Inglaterra, nos EUA e em outros países de língua inglesa.

²⁰⁸ GRAHAM, C.C. 2001: p.52. ["One of Riefenstahl's major aims in many of the athletic events was to get close to the athletes and to subjectify their efforts".]

interessante é lembrar que a utilização da técnica, cinematográfica para detalhar movimento humano está na raiz do cinema.

Étienne-Jules Marey, um fisiologista francês, inventou o cronofotógrafo e o fuzil fotográfico para que esses aparelhos o ajudassem na análise dos movimentos dos seres vivos, por volta de 1870. A intenção dele era documentar o contato do pé com o solo durante a marcha e para esses fins a fotografia cinematográfica possibilitava a decomposição do caminhar. "Marey reconheceu imediatamente o uso potencial da fotografia para analisar os movimentos segundo sua ocorrência natural"²⁰⁹. O interesse dele e de outros fisiologistas, no entanto, era a aplicação científica.

O cinema como conhecemos hoje, e como Leni o conheceu, já havia impregnado o imaginário com possibilidades que explorassem a mágica e fantasia das imagens. Os primeiros cineastas, nos conta Arlindo Machado, eram "em sua maioria, curiosos, *bricoleurs*, ilusionistas profissionais e oportunistas"²¹⁰. A projeção e edição de imagens não era uma característica cinematográfica que atraía o cientificismo do Dr. Marey e seus discípulos. Para eles, recompor a imagem de

²⁰⁹ ROSE, J., GAMBLE, J.G. 1998: p.216.

²¹⁰ MACHADO, A 1997: p.15.

uma pessoa para que ela se movesse era uma perda de tempo. "Não era mais fácil olhar diretamente?"²¹¹.

No entanto, o médico francês Albert Londe percebeu que a recomposição do movimento poderia ser muito útil se ela fosse feita em câmera lenta ou acelerada. Disse ele: "atrasando a velocidade do aparelho de síntese, consegue-se tornar visível aos olhos movimentos que normalmente lhes escapam"²¹². Certamente os movimentos desenvolvidos pelos atletas não foram percebidos pela platéia do estádio como nós podemos observar ao assistir *Olympia*.

Leni Riefenstahl nos oferece essa visão particular do esforço dos atletas durante todas as provas de atletismo. E então podemos concluir que é o corpo que lhe interessa. As suas potentes câmeras foram criadas e aplicadas senão para capturar aquele pulsar fascinante dos músculos tensos; da expressão de preocupação, de dor e de alívio que os rostos dos esportistas ocorrem, respectivamente, no início, durante e no final das provas. Para acentuar essa tensão, ela lança mão do silêncio no momento, por exemplo, em que um atleta se prepara para saltar e do grito efusivo da platéia no instante em que ele vence seu obstáculo. Essa composição de imagens e sons pode ser verificada no tratamento que ela dispensa à maratona, outra modalidade de origem grega, mas que, sob os

²¹¹ Ibidem. 1997: p.16.

²¹² LONDE, A apud ibid. 1997: p.17.

olhos de muita gente, poderia dificultar sua cobertura. Isso porque a maratona não é um esporte para platéia. A pergunta era: como transmiti-la sem torná-la maçante? "A decisão tomada foi estilizar a realidade"²¹³. Leni queria que os espectadores de seu filme vissem e sentissem a prova. Através de *travellings*, ela nos ambientaliza, apresenta os competidores.

À medida que a prova vai chegando ao fim, e que os atletas vão perdendo o fôlego, a câmera se aproxima deles e mostra o cansaço que sentem. Leni alterna a narração emocionada dos locutores com a trilha sonora. Ela funde seus "atores" com fragmentos da natureza: o vento na grama nas árvores. Filma insistentemente as sombras das pernas dos maratonistas e nos proporciona uma apreensão altamente estetizada da corrida. A música vai se tornando cada vez mais rápida, num ponto em que parece que vai sofrer um ataque cardíaco. A prova atinge seu clímax, os corredores estão de volta ao estádio, as cornetas anunciam sua chegada, a platéia vibra. A locução retorna e a própria música conta o final. Na seqüência final de *Fest der Völker*, Leni Riefenstahl novamente coloca em cena seus símbolos. A tocha reaparece atrás das bandeiras dos países. O hino olímpico composto por Richard Strauss é entoado no coro de muitas vozes. Os jovens

²¹³ HINTON, D.B. 2000 : p.57. ["The decision was made to stylize reality."]

balançam os estandartes. O sino reaparece e bate anunciando o fim do terreno sagrado onde os jovens competiram pelo melhor resultado. Com o estádio ao fundo, os anéis que simbolizam os continentes sobre o branco da paz sobem até o céu. Uma metáfora que podemos interpretar assim: os ideais olímpicos serão sempre sublimes, porque eles garantem o Olimpo.

Esta era a esperança de cada atleta que se esforçou por ser o melhor em sua competição. Em cada um que alcançava o triunfo da vitória e se curvava para receber os louros, curvava-se para coroar o espírito grego. Em câmera lenta, acompanhados pela música, ovacionados pela multidão, esses vencedores triunfariam eternamente.

4.2. *Corpos naturais, corpos funcionais*

Reina em minha alma uma serenidade maravilhosa, semelhante à das doces manhãs de primavera que procuro fruir com todas as minhas forças. Estou só e abandono-me à alegria de viver nesta região criada para as almas como minha. Estou tão feliz... e de tal modo mergulhado no tranqüilo sentimento da minha existência, que a minha arte sofre com isso. ²¹⁴

Estas palavras descrevem a percepção de um romântico sobre a natureza que o circunda. Estas palavras são de Goethe, que as coloca da boca do jovem Werther que, por sua vez, era um pintor. Somente a inspiração que ele recolhe da

²¹⁴ GOETHE, J. W. 2002: p.14.

natureza faz de sua pintura existir. Diante das belezas naturais, ele se sente ternamente bom, tranqüilo e feliz.

Essa sensação que experimenta o jovem Werther relatada por Goethe, foi também descrita por Nietzsche entre os gregos. Na tradução de Jacó Guinsburg, o termo que o filósofo alemão se referia a sua tranqüilidade dos gregos é "serenojovialidade", uma concepção que traduz os ideais de vida dessa que é "a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver".²¹⁵

Esta serenojovialidade era despertada nos gregos à medida em que a segurança e a singeleza de ser como eram atingiam sua natureza. É a expressão de conforto sobre seu próprio corpo e espírito. E não será coincidência que poderemos observar no prólogo da segunda parte de *Olympia, Fest der Schönheit*, ou *Festival da Beleza*, essa sensação de serenidade e jovialidade entre os atletas alemães.

O estudioso de cinema Cooper C. Graham, que fez um levantamento criterioso sobre o processo de produção do filme sobre as olimpíadas, refere-se à seqüência, inicial da sauna como uma forma de apanhar o "clima da manhã" (*morning mood*).²¹⁶ Para tanto, a diretora centrou-se em captar a natureza, as árvores, os bichos que povoavam o bosque e os

²¹⁵ NIETZSCHE, F. 2000: p.14.

²¹⁶ GRAHAM, C.C. 2001: p.38.

homens que naturalmente não desarmonizaram esse ambiente matinal.

O prólogo de *Fest der Schönheit* está repleto da serenojovialidade que Leni tenta atribuir aos corpos germânicos. Ela constrói uma atmosfera extremamente bucólica e romântica, na qual a música descreve uma lenta entrada. Podemos notar a harmonia da natureza, presente nas folhas das árvores, nos insetos, nos pássaros e no lago. Ironicamente, uma aranha em sua teia aparece, querendo nos sugerir que a natureza é uma condição da qual o homem não pode se desvincular. E ironicamente também, a presença quase constante do lago, que forma um espelho d'água, reflete as imagens da realidade.

Esta pode ser uma metáfora cinematográfica que Leni nos oferece sobre sua própria obra. O espelho pode ser as lentes de sua câmera que refletem a realidade. Mas não é uma realidade qualquer, é aquela que ela vê. É sob este ponto de vista que ela tratará dos corpos em *Olympia*:

Sua câmera está preocupada com os participantes mais do que com o evento... É ao mesmo tempo um estudo estético da performance do corpo humano e um estudo psicológico da emoção dos participantes.²¹⁷

O espelho d'água reflete também o perfil dos atletas que surgem correndo pelo bosque. Em seu ritmo, o jogging

²¹⁷ HINTON, D. B. 2000: p. 54. ["Her camera is concerned with the participants more than with the event... It is both an aesthetic study of the performance of the human body and a psychological study of the emotion of the participants".]

destes homens não perturba a natureza, porque eles fazem parte dela. O romantismo alemão anunciou o lema de que "o homem é naturalmente bom". A água delinea uma imagem narcísica desses corpos, pois não vemos nada além deles e a natureza. O prólogo não é uma seqüência separada do ideal do filma como um todo: os corpos não são melhores do que eles mesmos enquanto atletas, enquanto conscientes de sua potência e beleza.

As luzes são filtradas, há uma atmosfera um tanto onírica nesta realidade de *Olympia*. Os atletas seguem para a casa de banho, onde se encontram e participam da sauna. Nesta cabana de madeira em meio às árvores, estes jovens, belos e robustos, fazem uma apologia ao corpo. Nus, eles tomam banho, lavam-se uns aos outros e extasiam-se nesta companhia. Eles sorriem e entregam-se ao prazer deste contato com a natureza do lugar e deles mesmos. O corpo gera essa sensação erotizada na qual esses atletas se inserem. Notamos sua vaidade, sua beleza e a êxtase que ocorre em serem belos juntos. A segunda parte de *Olympia*, pelo que adianta seu prólogo, é realmente o festival da beleza.

Estes atletas podem, ou não serem alemães. Se observarmos suas feições, poderemos vê-los como tal. São brancos, louros de olhos claros, de nariz adunco e sorriso inegável de que fazem parte de uma raça nórdica. Encará-los

assim é ratificar a versão de que Leni estaria fazendo propaganda ideológica para o nazismo. É claro que ela tinha intenção de fazer com que seu próprio povo fosse representativo dessa celebração corporal. Os alemães podem, sim, ser os protagonistas deste cenário inicial. Mas Leni também dá atenção ao físico dos demais atletas, como no primeiro filme ela trata Jesse Owens e nesta segunda parte ela lida com o americano Glenn Morris.

O bosque retratado neste prólogo é o que circunda a Vila Olímpica, construída para os esportistas. Mal sabemos que se trata dessas instalações a não ser no momento em que Leni filma as delegações nos pátios da Vila, praticando e aquecendo. O pequeno esquilo que aparece no alto das árvores observando as atividades não é proposital. Muitos atletas consideravam este animalzinho como prenúncio de sorte antes dos jogos observaram que existiam vários deles nas redondezas. Assim se confirma que a relação com a natureza era verdadeiramente mística.

O destaque dado na Vila Olímpica é a vida de atleta, sua serenojovialidade. Os esportistas das várias nações do mundo compartilham o mesmo espaço, praticando alongamentos, ginástica, corda. Alguns treinam sozinhos os golpes de luta, outros mostram a destreza com a bola. Há ritmo nesta vida olímpica. Há humor, como na composição feita entre os pulos

de um atleta com a corda e o canguru que passeia pelo bosque. Nestas seqüências, estão presentes a vontade e a força com que os homens rompem as barreiras, seja correndo, jogando, conversando, estabelecendo contatos um com os outros.

Após o prólogo, as cornetas anunciam o estádio. Entram as delegações como se estivessem marchando. São todas saudadas pelo braço direito erguido e as esperam uma ávida platéia, ansiosa para o início das competições. O público para Riefenstahl complementa, por um lado, a trilha sonora de Herbert Windt, e por outro, salienta o nível de tensão das provas. A audiência estabelece a diferença entre os homens comuns que torcem, se divertem e observam, e os olímpicos, que canalizam e usufruem sua energia potencial defronte a um desafio. Essa diferença é muito bem desenvolvida nas provas de remo.

Mas vamos nos ater à seqüência do documentário. As provas a que Leni faz ocuparem sua tela são as de ginástica. Não há uma preocupação, no entanto, de transformar esses exercícios em uma transmissão de provas. Os atletas parecem praticar suas atividades num terreno que não é o documental. Nesses momentos, o filme de Riefenstahl parece uma descrição de práticas corporais que ultrapassam o limite de meras provas esportivas. São exhibições de movimento, em que cada

detalhe sublinha o esforço, a concentração, a elasticidade, a harmonia de forma, o controle do tempo e do espaço.

O tempo e o espaço parecem não existir na obra de Leni. Nós sabemos que se trata dos Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim porque ela nos dá essa referência. No entanto, alguns elementos nos levam a vencer esta limitação tempo-espacial. Leni raramente nos dá a referência do chão; ao contrário, Lea procura as nuvens e coloca seus corpos protagonizando cada cena contra o céu. A angulação é em *contre-plongée* para justamente amplificar estes jovens atletas. A música acompanha cada ritmo imposto pela respiração e pelas cambalhotas, literalmente transformadas, no ar. É o triunfo do movimento, captado em câmera lenta, tal que podemos visualizar os músculos retesados, as veias tensas sobressaindo da pele, o sorriso de cada ginasta após ter concluído seu desafio. E o desafio que Leni nos propõe como sendo o que eles enfrentam no filme é voar.

Também voam os mergulhadores na performance de seus saltos olímpicos. As fabulosas câmeras e angulações de Hans Ertl nos registros essa quebra no referencial espaço-tempo. Os saltos são vistos de cima em *plongée*, são acompanhados nas acrobacias; câmeras subaquáticas, colocadas dentro ou na superfície das piscinas nos dão novas visões desses corpos que se lançam sem medo e elegantemente nas águas, numa

espécie de sinfonia do movimento. A destreza do próprio cinegrafista de Riefenstahl não pode ser deixada de lado. Em alguns momentos, Hans Ertl estava na piscina com seu equipamento especial e mirava as lentes na plataforma acima dele. O atleta saltava e à medida que desenvolvia seus movimentos e se aproximava de Ertl, o cinegrafista precisava fazer um jogo de lentes e focagem extraordinário. A prática da equipe de filmagem à disposição de Leni possibilitava enormemente a intenção da diretora de ter os corpos sempre no centro de suas tomadas.

Hans Ertl enfrentou outro desafio não menos complicado. São deles as imagens das provas de iatismo, nas quais ele capta o debate entre os barcos e a água, o trabalho dos velejadores com as velas e as cordas, a inclinação de cada barco. Ele capta, inclusive, o barulho do vento nas grandes velas. As longas lonas brancas dos iates de contrapõem ao brilho escuro das águas e parecem dançar de acordo com a corrente de ar. Um espetáculo rítmico de velas é o que observamos. Mas nós observamos também a presença dos oficiais da marinha alemã, que organizou a prova e que tornou possível a aventura de Ertl de colocar seu equipamento num dos barcos para seguir os competidores. Na edição dessas imagens, Leni utiliza uma pontuação: os tiros do canhão indicando o início

da prova de cada classe. Essas pontuações nos revelam o talento da diretora em contar a história de cada competição.

A presença dos oficiais. Na segunda parte de *Olympia*, é quase impossível não notar a onipresença das fardas nazistas comandando as modalidades. Que elas aparecessem nas arquibancadas não nos diz nenhuma novidade, até porque os alemães compareceram em massa aos estádios e campos. Nas provas do *pentatlon* moderno e de hipismo de várias nações. O forte clima militar dessas competições Leni tenta suavizar inserindo algumas passagens de humor, como no momento em que os cavalos têm de pular num pequeno lago e alguns atrapalham seus condutores por se recusarem a continuar.

O *pentatlon* moderno é, sem dúvida, uma prova militar. Estabelecido pelo Barão de Coubertin como uma série de exercícios que resumiriam a preparação física do corpo de oficiais de uma nação, o *pentatlon* reafirma a militarização dos ideais esportivos. Ele consistia numa cavalgada, em uma curta maratona de quatrocentos metros, natação e tiro. Já a longa prova de hipismo requeria preparação física e bom relacionamento entre os oficiais e seus cavalos. Era uma série prova de enduro, mas proporcionou seqüências de humor e descontração porque, ao contrário dos homens, os cavalos estabeleciam limites à sua potência. Em ambas as modalidades, os capitães vencedores eram alemães.

O *decatlon* destaca a presença do favorito Glenn Morris, extraordinário atleta americano, ao qual Leni dá toda a atenção de seu enquadramento. Dos buracos cavados no estádio, ela observava o desempenho de seus olímpicos. As pernas, os pés, a tensão existente nos músculos aquecidos de Morris são pequenos detalhes que surgem antes de ele competir. Quando entra em ação, percebemos o vigor desse esportista, enquanto os demais participantes falham nos saltos em altura, nos lançamentos ou vão ficando para trás na corrida. O retorno da locução parece dotar essa prova de um caráter de transmissão. Parece, apenas.

As finais do *decatlon* ocorreram à noite. Apesar da insistência da diretora, Leni não foi autorizada a erguer seus pesados e nada discretos equipamentos de filmagem no estádio, por determinação do Comitê Olímpico. Assim, ela reuniu os competidores (além de Morris, dois japoneses e outros três americanos) e encenou novamente com eles as provas. Riefenstahl recorda que “após constrangimento inicial, o espírito competitivo foi restabelecido entre os atletas no momento em que eles competiram com o mesmo vigor que haviam exibido na noite anterior”²¹⁸.

Este tipo de postura seria inescusável nas transmissões jornalísticas em tempo real dos dias de hoje. Mas ela prova

²¹⁸ HINTON, D. C.: p.54 . [“After an initial shyness, the competitive spirit crept back into athletes until they were performing with the same vigor that they had exhibited the night before.”]

que as intenções mais profundas de Leni não eram tanto descritivas ou documentais, mas artísticas, nas quais aconteceriam aquilo que aconteceu na filmagem marcada com Morris: o pulsar do espírito competitivo, da performance atlética.

É inegável a contribuição que as filmagens de Leni ofereceram às atuais transmissões. O padrão de imagens pode ser medido na cobertura que ela deu aos esportes coletivos como o hóquei, o pólo e o futebol. A câmera faz *travellings* nas laterais, acompanhando com exatidão a velocidade do deslocamento das equipes. No jogo de pólo, essas imagens são impressionantes, pois elas seguem o ritmo dos cavalos a correr pelo campo. No hóquei e no futebol, as defesas são dos goleiros e os melhores passes dos jogadores são exibidos em câmera lenta, adiantando a tendência ao *replay*. Nessas modalidades, não importa muito o resultado dos jogos, mas as inovações técnicas que os transmitiram.

A competição de ciclismo se desenvolve num mesmo tratamento que foi dado à maratona na primeira parte. Os cem participantes são acompanhados nos cem quilômetros de pedaladas do início ao fim da prova. No início, a preparação das bicicletas, a massagem nos músculos. A narração pontua as imagens. À medida que os contendores vão se aproximando da linha de chegada, a Câmera experimenta planos mais próximos.

Novamente, fusões dos ciclistas com o céu e as árvores formam imagens sobrepostas que anunciam a tensão antes da chegada e, ao mesmo tempo, aos primeiros colocados aquela sensação de júbilo.

No remo, as câmeras teleobjetivas e as mini-câmeras nos dão exemplos de uma boa seqüência de imagens. Uma vez que o “uso indevido de ângulos poderá facilmente fazer a diferença entre um filme chato e fascinante”²¹⁹, as provas de remo resultaram num trabalho empolgante. Leni experimenta humores: o dos atletas, o da audiência, o do locutor. As vozes e o ritmo dessas pessoas se alternam como nas braçadas que movem o barco. *Travellings* laterais e uma fabulosa panorâmica da água em Kiel foram possíveis graças à construção de uma plataforma a partir da qual se capturava as imagens bem próximas dos remadores, como Leni o queria.

Os quadros mais interessantes se devem às mini-câmeras, instaladas dentro dos barcos. A edição de Leni provocou um efeito tal que ora o líder grita a ordem, ora os atletas respondem, e assim ela estabelece o ritmo real do remo. Depois do esforço, a vitória. Os remadores passam a coroa de flores de um para o outro.

A seqüência, no entanto, que mais chama a nossa atenção em *Fest der Schönheit* é sem dúvida, aquela em que as

²¹⁹ HINTON, D.B. 2000:p.52. [“The inventive use of angles could easily mean the difference between a boring and a fascinating film”.]

moças alemãs desenvolvem uma coreografia de ginástica rítmica. Belas, jovens e saudáveis, elas dançam com bastões nas mãos. A dança que elas fazem lembra muito aquela do início da primeira parte, em que evocam o espírito grego das ruínas. Não é só o fato de a participação das mulheres nessas Olimpíadas estar centrada, maioria das vezes, em apresentações e coreografias. Mas o fato mais desconcertante que está na quantidade de mulheres que estão nestas coreografias.

A câmera de Riefenstahl inicialmente enquadra uma. Depois três, seis, dezenas. À medida que as imagens do Zeppelin vão se afastando do chão, percebemos centenas, milhares de mulheres executando a coreografia num mesmo ritmo. A apresentação contou com dez mil dançarinas e tinha como tema simbolizar a futilidade de todas as guerras. “Quando o ângulo da câmera sobe, o espectador é transportado numa emoção estética”²²⁰. A emoção que nos desperta é, sim, estética, porque a imagem parece uma trama de tecidos feita a partir dos corpos das mulheres. É toda uma harmonia este movimento em que os braços se interlaçam e se assemelha a uma única massa de pessoas.

Massa de pessoas: esse é o ponto chave para compreendermos a questão dos corpos naturais em relação aos

²²⁰ MANDELL, R.D. 1971:p.299. [“As the camera angle rises the viewer is transported with aesthetic emotion.”]

corpos funcionais. O que vem a ser esta funcionalidade e esta naturalidade corporais? Por função entendemos aquilo que se adequa a um fim específico. Já natural conceituamos como aquilo que não sofre interferência externa, o simples, o espontâneo. Mas natural também pode designar caráter ou índole, as inclinações de uma pessoa. Poderia a naturalidade do corpo servir como função?

A resposta é positiva se tivermos em mente o idealismo alemão. O romantismo de Goethe, exemplificado pela citação do início deste sub-capítulo, idealizou um certo tipo de natureza que ela se transforma no grande parâmetro da existência. Não é coincidência que o movimento romântico, à medida que foi se espalhando pelo mundo, fez surtir levantes de nacionalismo por toda a parte. Isso porque ele valoriza a natureza cultural de cada país. No Brasil, podemos verificá-lo nas elegias de Gonçalves Dias ao território, aos elementos nacionais: "Minha terra tem palmeiras, onde cantam os sabiás". A unificação da Alemanha se deu com esta exaltação cultural. É uma ideologia e, como qualquer ideologia, serve a muitos propósitos.

O prólogo e a exibição das milhares de dançarinas em *Fest der Schönheit* são bem exemplificativos da ideologia alemã. Aquelas imagens retratam a natureza ideal germânica, uma vez que esta representa a sua cultura. Ser natural é

estar vinculado, consciente, inserido na cultura. O corpo continua sendo natural, mesmo quando cumpre uma função dentro da sociedade. "A percepção do corpo como simultaneamente natural e cultural determina processos de subjetivação que passarão pela administração do espaço corporal, pela sua ritualização"²²¹.

Mas não estamos tratando da política dos Jogos Olímpicos, mas sim do poder corporal que eles suscitam. Não podemos negar que a função que Hitler estabelecia ao corpo de sua nação era a supremacia racial. Em nome desta superioridade, ocorreu o domínio das práticas desportivas e se justifica a eutanásia e a eugenia. O corpo germânico da nação se submeteu a este ideal. É muito difícil desvincular esses propósitos do filme de Leni, no qual a realidade será estetizada. É por este ponto de vista que *Olympia* se torna propaganda, e esta existe.

A natureza e a função dos corpos pode admitir outro propósito: o corpo é a identidade de uma nação. Ter nacionalidade é ter naturalidade. Assim, a identidade corporal assume a cultura, a raiz comum entre alguns indivíduos. Esse é o objetivo do romantismo. O fato de dez mil mulheres dançarem juntas é, ao mesmo tempo, o resultado de um elemento político e a vontade de integração. O fato de

²²¹ VILLAÇA, N., GOES, F. 1998:p.71.

os homens nadarem juntos e celebrarem sua nudez é uma forma de encontrar a essência própria da juventude. No filme *Olympia*, essa versão também existe.

O grego Xenofonte não se importava com o efeito das exibições massivas de atletas, artistas ou soldados. Para ele, a ordem era fundamental para manter a coesão de um grupo. Ao observar um coro, ele nos conta que

nada há mais formoso nem mais útil que a ordem. Um coro é um agrupamento ordenado de homens. Deixai cada um fazer o que lhe aprouver e vereis que confusão, que espetáculo desagradável! Mas se todos juntos, em unidade, executam movimentos e cantos, que deleite para a vista e para o ouvido.²²²

A questão da funcionalidade dos corpos para os gregos é, principalmente, uma questão de beleza. Sócrates, por exemplo, nos diz que "uma armadura policromada ou dourada, porém não adaptada ao corpo, não é mais que uma carga dourada para quem a leva"²²³. Um corpo bonito que não se encaixa dentro de uma idéia de cultura que o incentive como tal não tem nenhuma validade.

A partir do momento em que as competições olímpicas são realizadas entre os vários países do mundo, os corpos funcionam como identidade natural. Compete-se em nome da origem, da cultura, da natureza própria de cada povo. Entre os gregos, a vitória dos atletas de Atenas faz esta cidade-Estado ser superior às demais. A vitória, por outro lado, do

²²² XENOFONTE. Apud GIORDANI, M.C. 1984: p. 439-440.

²²³ SÓCRATES. Apud Ibidem. 1984: p. 440.

exército de Esparta nas batalhas, também enche de vaidade essa polis. Ironicamente, os Jogos Olímpicos de 1936 adiantam os adversários que se enfrentariam nos seis anos de conflito mundial de 1939. A identidade corporal estabelece, desta forma, metáforas entre as competições olímpicas e a guerra.

4.3. *Metáforas do corpo bélico*

Toda metáfora é um jogo de palavras. Jogar certamente é uma das mais primitivas atividades da civilização. Huizinga nos diz, inclusive, que o jogo é ainda mais antigo do que a civilização²²⁴. Desde os povos primitivos até os nossos dias, várias maneiras foram desenvolvidas para que o homem brinque, compita, lute, se reconheça, se relacione, se estimule a superar aquilo sobre o que ele não tem domínio.

O jogo pode ser estabelecido entre dois indivíduos, e então ele é uma competição particular. Ele pode travar-se contra dois grupos e assim ele se transforma numa batalha ou até em uma guerra. Quando dois grupos se antagonizam é porque suas idéias ou seus significados se desencontram. Num tabuleiro, esse antagonismo pode ser representado pelos peões brancos ou pretos. Numa prova de atletismo o desafio é representado pelos atletas de Atenas contra os de Esparta. Numa guerra, o *front* pode estar dividido entre nações rivais.

²²⁴ Cf HUIZINGA, J. 2001: p. 3.

Huizinga esclarece que a finalidade do lutar repousa na representação. Numa Copa do Mundo, por exemplo, cada jogador luta pela vitória em nome de seu país. "Representar significa mostrar e isto pode consistir simplesmente na exibição, perante um público, de uma característica natural"²²⁵. Dessa forma, a pergunta se torna inevitável, se tivermos em mente o filme de Leni Riefenstahl, *Olympia*. A exibição de corpos tão belos e naturais não seria a representação de uma sociedade que escolheu os Jogos Olímpicos para mostrar sua vontade de lutar?

Olympia trabalha com metáforas. Estiliza uma busca dolorosa da superação dos limites, do tempo que impiedosamente, passa. Representa uma série de atributos físicos como sendo ideais de vitória, de triunfo, de beleza. Insere-se no terreno das artes, porque fazer uma metáfora é criar uma relação entre a realidade e o signo, é dotar uma palavra de um significado de outra através de uma semelhança, é liberar a capacidade de um corpo de tornar-se outro através de sua essência. Assim, por metáfora, o corpo atlético se torna o corpo bélico e Leni nos revela a sua poesia.

Sendo o poeta um imitador, como é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, necessariamente imitará sempre de uma das três maneiras possíveis: representará as coisas como eram ou são, como se diz ou crê que sejam, como devem ser. E estas coisas se expressam como uma palavra estranha, a metáfora e muitas alterações da

²²⁵ HUIZINGA, J.2001:17.

linguagem; estas, com efeito, são permitidas aos poetas.²²⁶

À Leni Riefenstahl são permitidas as brincadeiras entre os significados dos corpos e ela nos representa essas idéias como elas deveriam ser. Como expectadora privilegiada que era dos Jogos Olímpicos, ela pode ser comparada aos artistas gregos que, por sua vez, ao observarem os atletas helenos nas competições, tinham como objetivo não "representar a crua realidade, mas apanhar a luminosa essência das coisas, retratando as possibilidades do homem"²²⁷.

O que há de mais intrigante na obra de Riefenstahl é o retrato idealizado que ela fez dos corpos. Este não seria tão perturbador se o filme no qual ele existe não tivesse perpetuado tanto fisicamente quanto, muito menos, psicologicamente. Ao nos admirarmos com as imagens que a diretora nos apresenta, sentimo-nos, ao mesmo tempo, arrebatados e culpados. Se não lembrássemos que, por detrás desse panorama cheio de beleza, existisse a experiência do nazismo, com sua degradante teoria de limpeza social e de anti-semitismo, com sua arrogância de supremacia, certamente nós nos deleitaríamos nessa visão do esporte como um espetáculo de beleza.

O que torna seu cinema tão perturbador não é a distância entre suas convicções e as nossas; é o fato bem mais

²²⁶ ARISTÓTELES. 1974:p.225.

²²⁷ DURANT, W. Apud. GIORDANI, M.C. 1984: p. 442-3

traumático e singelo de que sua obra criou um ideal de beleza que não podemos nem negar, nem admitir.²²⁸

Por mais que tenha sido recolhido e proibido, *Olympia* permaneceu e hoje há um movimento muito intenso no sentido de revalorizá-lo, especialmente na Alemanha, seu país natal. O filme nos ficou como um legado, assim como os gregos nos deixaram as esculturas, as ruínas de seus templos, as epopéias de Homero. Nessas produções artísticas, pode-se verificar o espírito de Apolo, que repousa sobre uma "inabalável confiança" e a tranquilidade de "ficar aí sentado de quem nele está preso"²²⁹.

As imagens estão presas no filme. Apesar do movimento, que poderia nos indicar um componente dionisiaco, a película registra o corpo físico daqueles atletas que nela ficarão eternamente presos. O tempo passou, cerca de setenta anos depois, e aqueles desportistas continuam no seu vigor, na sua perigosa beleza, na representação daquele ideal. Nietzsche nos chama essa prisão apolínea de *principium individuationis* ou princípio de individuação²³⁰, e podemos interpretá-lo assim: cada corpo manteve seu espaço no centro da tela, no ritmo do cinema. Um indivíduo robusto para sempre.

A preocupação de Riefenstahl em eternizar essas imagens também está presente na obsessão em utilizar equipamentos que

²²⁸ ANDRADE, S. A. *O perigo da beleza*. Bravo, maio 2001: p.14.

²²⁹ NIETZSCHE, F.2000: p.30.

²³⁰ Cf NIETZSCHE, F.2002: p.30.

não deixassem escapar nenhum detalhe das competições."A paciência com que trabalharam os artistas gregos se revela no cuidado com que são tratados os detalhes das produções ", nos escreve Giordani. Para ele, diante das esculturas e desenhos, "parece que o autor dessas obras não tomou conhecimento do passar do tempo, absorvido que estava pela busca da perfeição"²³¹.

Mas o tempo era importante. Nos Jogos Olímpicos da era moderna vai pulsar o *agón* existente nas antigas competições gregas. E nós podemos encontrá-lo na ditatorial presença do recorde. Cada passo mais rápido, cada arremesso mais distante, cada pulo mais alto estão repletos da vontade de uma superação não só física, como entre os gregos, mas também temporal. Quanto mais rápido, melhor; quanto mais ágil, mais vitórias. E não é coincidência o fato de que, nesses mesmos anos de 1936, a Alemanha estava incentivando as pesquisas científicas para impulsionar as indústrias bélicas e o rearmamento da nação. A invasão da Polônia, em setembro de 1936, marco do início da Segunda Guerra, foi um ligeiro golpe estratégico que surpreendeu a todos, tanto que ela foi chamada de "a guerra relâmpago", a *Blitzkrieg*. E também é interessante notar que os Estados Unidos, cujos atletas se esforçavam em serem recordistas mundiais, entrariam na guerra

²³¹ GIORDANI, M.C. 1984: p.446.

cinco anos depois com um arsenal militar incomparável e, no caso da bomba atômica, indefensável.

Assim, nós percebemos que a vontade de lutar não era exclusiva da Alemanha. Isso não quer dizer que os Jogos Olímpicos anunciam a guerra ou esconde uma lógica bélica. Tentemos olhar a questão pelo lado do avesso, como nos propõe Huizinga. É a guerra que está inserida no jogo. “Em vez de dar provas de força numa competição, de jogar dados, de consultar um oráculo, ou entrar numa feroz disputa de palavras, pode-se igualmente recorrer à guerra”²³².

A guerra é uma função agonística da sociedade. Ela está ligada ao desejo do homem de valorizar sua honra, de florescer suas elevadas aspirações espirituais e morais de alcançar a legitimidade do domínio de um grupo sobre o outro. “O desejo inato de ser o primeiro continuará levando os grupos de poder a entrar em competição”²³³. Guerrear é uma metáfora violenta, às vezes desenfreada e megalomaniaca, de lutar.

O atletismo e o esporte, desde a Antigüidade, têm como função estabelecer um ambiente de competição agonística entre as pessoas. Essas duas modalidades adquiriram na Grécia o status de exercícios físicos fundamentais para o desenvolvimento do corpo militar. Ainda hoje essas práticas

²³² HUIZINGA, J. 2001: p. 103.

²³³ Ibidem. 2001: p. 114.

não mudaram; as provas de força e velocidade, as corridas a pé, o tiro ao alvo, o levantamento de peso, a natação, o mergulho mantêm-se como as atividades básicas de treinamento em exército e constituem-se nas principais provas de uma Olimpíada. Elas ocupam um lugar seja como divertimento, como ritual ou como desafios.

Como nos jogos, as virtudes humanas motivam a guerra. A noção do super-herói é, nesses conflitos, mais do que uma simples idéia. Napoleão Bonaparte nos exemplifica isso através dos seus generais: "os grandes feitos de um grande general não advém da sorte ou do destino: São resultado de planejamento e de talento"²³⁴. O general inglês Ruskin vai, nesse sentido, ainda mais longe:

Não é possível, numa nação, qualquer grande arte que não se baseie na guerra... Creio que todas as grandes nações aprenderam na guerra a verdade de sua palavra e o vigor de seu pensamento; que foram nutridas pela guerra e arruinadas pela paz; educadas pela guerra, e enganadas pela paz; exercitadas pela guerra, e traídas pela paz - numa palavra, que nasceram na guerra, e expiraram na paz.²³⁵

As principais virtudes que poderiam ser aplicadas com a finalidade de serem "exercitadas pela guerra" eram no caso de Esparta, as qualidades do heroísmo, do sacrifício pessoal, da abnegação, da obediência, que se prestavam a um rígido treinamento físico. Entre os nazi-fascistas, essas características eram mantidas como um sistema de valores

²³⁴ NAPOLEÃO BONAPARTE. Apud RUAS SANTOS, F. 1998: p. 207

²³⁵ RUSKIN. Apud HUIZINGA, J. 2001: p. 116

mesmo em períodos de paz. Os exércitos de outros países também se baseiam neles, adotando posturas positivas de ordem e progresso. Milícias guerrilheiras seguem esses princípios. Huizinga nos esclarece que " esta concepção da guerra como um nobre jogo de honra e virtude" é que possibilitou a origem da cavalaria, da infantaria e, "em última instância, o direito internacional"²³⁶ .

Mas honra e virtude não são os únicos fatores que fazem romper uma guerra. Elementos políticos, culturais e econômicos interferem nas relações entre os países. No que concerne à Segunda Guerra, temos um outro ponto que não deve ser descartado: a tecnologia. As armas de fogo, canhões, navios, submarinos, tanques, aviões, minas e bombas: aparatos técnicos e mecânicos que potencializaram a força do corpo militar. Radares, remédios, combustíveis, deram suporte às novas descobertas. Em menos de dez anos, a civilização passou de industrial para tecno-científica. Já fora o tempo das catapultas, dos óleos ferventes, das espadas e flechas para guerrear em batalhas que estabeleciam o contato próximo e sangrento dos adversários.

Paulo Virilio, em *Guerra e Cinema*, nos explica que a principal contribuição tecnológica da guerra foi o desenvolvimento dos mecanismos de observação, ao nos mostrar

²³⁶ HUIZINGA, J. 2001: p.109.

que a mesma peça que inspirou o tambor cilíndrico para a modernização da metralhadora foi a que possibilitou a criação do aparelho fotográfico do cinema. O primeiro dispositivo cinematográfico se chamava, ironicamente, de fuzil cronofotográfico e foi utilizado na decomposição de movimentos por Étienne-Jules Marey. Muito do trabalho executado pelos pilotos de aeronaves era o reconhecimento de território onde possivelmente se travariam batalhas ou onde estariam escondidas as tropas inimigas. A observação aérea era uma estratégia fotográfica de guerra. O cinema é capaz de captar esses movimentos e trazê-los à visibilidade do espectador. A versão que conhecemos da Segunda Guerra provém de uma vasta filmagem de obras sobre os conflitos que eram, em sua essência, cinematográficos. Segundo Virilio, "não existe guerra sem representação... pois antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção"²³⁷. Nas palavras de Ortega y Gasset, "a força das armas não é uma força brutal, mas uma força espiritual"²³⁸.

Ao expormos a metáfora existente entre a guerra e as competições olímpicas, a função do cinema se torna bem clara. Huizinga afirma que o jogo só pode ser plenamente sentido quando é apreciado em fins estéticos. "O espírito da sociedade", portanto, está constantemente procurando uma

²³⁷ VIRILIO, P. 1993: p.12.

²³⁸ ORTEGA Y GASSET apud VIRILIO, P. 1993: p. 12.

forma de evasão nas belas imagens de uma vida heróica que se realiza na dignidade do combate e se situa no domínio ideal da honra, da virtude e da beleza”²³⁹.

Leni Riefenstahl costumava se referir à Alemanha como um povo “a quem o cotidiano e o ordinário freqüentemente causam horror, um povo fascinado pela tentação do inabitual”²⁴⁰. As imagens de *Olympia* certamente não faziam parte do dia-a-dia dos alemães. Elas são estilizadas, porque todo o trabalho dos meios de comunicação da época de Hitler era reforçar os laços simbólicos que uniam a nação. Mais do que a verdade e o real, o que era veiculado para o imaginário dos alemães pelo rádio e revelado para os olhos pelo cinema era a imagem de um movimento poderoso, coeso e emocionante, dedicado à renovação do *Volk*²⁴¹”²⁴².

Existe um verso de Mario Quintana que nos enuncia assim:

É verdade que na *Iliáda* não havia tantos
[heróis como na guerra do Paraguai...
Mas eram bem falantes
E todos os seus gestos eram ritmados como num balé
Pela cadência dos metros homéricos.²⁴³

Se na Grécia Antiga houvesse o recurso das técnicas cinematográficas, o ritmo da poesia de Homero nortearia o cineasta que se lançasse à aventura de filmar a *Iliáda* e a

²³⁹ HUIZINGA, J. 2001. p. 115.

²⁴⁰ RIEFENSTAHL, L. apud VIRILIO, P. 1993: p. 127.

²⁴¹ *Volk*, como os nativos se referem à totalidade ideológica do povo alemão.

²⁴² STACKELBERG, R. 2002: p. 199.

²⁴³ QUINTANA, M. *Aula inaugural*.

Odisséia. Olympia “permanece como um dos grandes momentos do cinema mundial, um filme pioneiro e inovador”²⁴⁴. Através dele, Leni Riefenstahl determina o ritmo e a forma de se tratar o esporte pelas imagens em movimento. Mas não é só o esporte com o que ela se preocupou. Talvez ela quisesse repetir o trabalho de Homero, dotando os seus heróis com aquela aura de vitória que paira sobre a decadência da vida e da beleza.

A cultura grega incutia no cidadão grego “o controle sobre si mesmo, seus apetites e prazeres, moldando belos corpos capazes de governar os demais”²⁴⁵. A partir desse pensamento, podemos imaginar a poderosa energia que leva os corpos a serem desafiados e impulsionados para lutar, nas competições agonísticas e nas batalhas de guerra. E estes são exercícios compensadores. Se vencermos as dificuldades dos grandes desafios, poderemos inscrever nosso nome na história, e se formos belos nesses feitos, repousaremos para sempre ao lado de Apolo, triunfais, inspirando as gerações futuras.

Por ter estetizado em *Olympia* as competições, Leni Riefenstahl nos mostra que a guerra pode ser um acontecimento bonito, quando, na verdade, não é. Apenas no terreno do simbólico é que a beleza da batalha pode existir. A guerra é

²⁴⁴ HINTON, D. B. 2000: p. 47. [“It stands as one of the great moments of world cinema, a pioneering, innovative film”]

²⁴⁵ VILLAÇA, N., GÓES, F. 1998: p. 92.

cruel e sangrenta. Nas competições, vencer é uma tarefa dolorosa, superar-se a si mesmo é um sacrifício pessoal extremamente penoso. Um esforço triunfal que pode durar, no entanto, muito pouco, até que ocorra a derrota para um outro mais forte.

Esta vontade de encontrar um lugar no Olimpo é uma grande defesa contra a derrota, a decadência e o fim a que estamos todos inevitavelmente sujeitos. Os gregos tombaram. Os nazistas, também, diante de sua pretensão. Os atletas olímpicos da Antigüidade e de 1936 já se foram. Assim, se constata a dura realidade de Dionísio, a agonia do *agón*. Porque nada mais dilacera o nosso coração, como nas palavras de Goethe, do que

essa força destruidora oculta em toda a natureza, esta força que não cria senão para destruir-se e, ao mesmo tempo, destruir o que a cerca... E assim criamos nós mesmos um conjunto de perfeições que, por sua vez, cria o nosso tormento.²⁴⁶

²⁴⁶ GOETHE, J.W. 2002: p. 54 e 62.

5. CONCLUSÃO

Ao propor o jogo como elemento primordial na cultura dos ocidentais, Huizinga nos evidencia que o princípio que motiva as competições, desde as mais simples até a guerra, é o mesmo: a vontade de ser o primeiro, de triunfar sobre os demais, de mostrar a beleza que existe em se tornar campeão.

Na Grécia, a preocupação física e o fim militar continham intrinsecamente esse princípio. Os gregos não pouparam esforços para expor seus ideais, que consideravam superiores, aos demais povos de sua época, como os persas, os

fenícios e os macedônios, estes últimos que viriam a conquistá-los sob Alexandre Magno.

O interessante é observar que os gregos se constituem a base de nossa cultura ocidental, mesmo que o período relativo ao seu apogeu não tenha durado mais do que cem anos. E foi a estética grega, a construção apolínea desta sociedade, que tornou possível o fato de o seu esplendor durar até hoje. As estátuas, os edifícios e os ideais são os primeiros elementos que lembramos quando falamos na Grécia.

Dos gregos, por isso, herdamos a estética, as diretrizes de harmonia e humanização que orientam as expressões da realidade. É claro que ela não deixa de ser criticada ou de ser superada, embora ainda assim permaneça como parâmetro por mais inconscientes que sejamos disso. Isso porque, na verdade, essa concepção está no âmago da alma humana e os gregos foram os primeiros a verbalizar e a canalizar este sentimento.

A Grécia escolheu o corpo para esta verbalização, no caso das calorosas discussões na ágora, e para esta canalização, no caso da preparação do exército espartano. O corpo era o orgulho da polis. Ele precisava ser superado para que o limite entre a existência humana e a divina ficasse claro. É como na história de Hércules, cuja força se igualava à dos deuses e só pode ser destruída através de sua morte.

Essas são, certamente, valiosas e sublimes fontes para qualquer povo inserido na cultura ocidental. Elas representam um período de apogeu no homem. E os Jogos Olímpicos puderam resumir isso ao promover um encontro de beleza, de vigor e de disputa pelo além-do-humano.

Em todos os momentos da história em que era precisa uma reafirmação do poder do homem, os gregos foram revisitados. Assim nos confirmam o Renascimento, o Classicismo e o Romantismo. Não é de se surpreender que o nazismo, ao propor o reencontro do ser alemão, também irá beber dessa água.

Os gregos para os nazistas foram utilizados com o intuito de beneficiar a arrogância e superioridade própria do que se chama o povo germânico. A mitologia germânica era repleta dessas idéias de virtude, de sacrifício, de beleza e de guerra. Morrer em combate era a glória para os ancestrais dos alemães e dos povos nórdicos.

O que nos ficou de legado da experiência nazista nesse sentido de aproximar o grego do alemão foi o filme de Leni Riefenstahl. Em cada cena de *Olympia*, percebemos a estética grega de lidar com o corpo. Só que Leni não trabalhou com barro ou mármore, e sim com película e tecnologia, aparatos que a Grécia não conheceu.

No mundo de hoje, em que as imagens predominam e a contemplação da beleza física é como que uma ditadura, o

filme de Riefenstahl se torna muito contemporâneo. Nós sabemos que, no dia-a-dia, a existência não é tão glamorosa nem tão bela quanto tentam nos mostrar os jornais, o cinema, as revistas e os demais meios de comunicação. Nem a Alemanha da época de Hitler era tão superior quanto ela gostaria de ter sido.

Leni preenche de beleza aquilo que a sua nação queria que fosse real. O que vemos em *Olympia* é senão o ideal de um corpo que os alemães queriam que vivesse. E o resultado, pelo menos o cinematográfico, enquanto arte, é positivo. O filme de Riefenstahl é fascinante. Ele nos incita a vontade da beleza.

Mas enquanto ideologia ele é extremamente perigoso. Por dois motivos. Primeiro, porque a beleza não pode nos servir de parâmetro central para apreciarmos a realidade. Do contrário, estaríamos obrigados a não conviver com a diferença e com a derrota; então, usaríamos de práticas degradantes como a eugenia, a eutanásia e o preconceito para excluir formas de vida que não nos agrada. As experiências da genética e da clonagem, no entanto, parecem estar insistindo numa estetização dentro da própria realidade.

Segundo, porque a impressão que nos fica é a de que o combate pode ser um espetáculo bonito. Nós estamos acostumados a ver a guerra no cinema repleta de heroísmo e

assim ela nos parece atraente quando, na verdade, não é. A morte, a catástrofe e a violência não comovem tanto quanto deveriam, porque as imagens que temos delas são assépticas e inofensivas. A Guerra do Golfo foi transmitida pela televisão como se fosse uma partida de *video game*.

Os gregos também recorreram à beleza na guerra. Antes de lutar, escolhiam paisagens e lugares bonitos. Penteavam-se, maquiavam-se e vestiam belas armaduras, pois assim morreriam com honra. Dessa forma, se há algum benefício em estilizar o combate, ele está na condição de que a beleza amplifica a glória. Todo triunfo, assim, é uma bela vitória.

Quanto à Leni Riefenstahl, ela nos deixou duas grandes obras cinematográficas, como *O triunfo da vontade* e as duas partes de *Olympia*. Ambas são consideradas os melhores documentários já feitos pelo cinema, já que retratam o espetáculo e a encenação coletivos de uma sociedade.

E o fato de ela ser mulher é o que mais impressiona na trajetória de Leni. Ela venceu o mundo dominado pelos homens já na década de 20. Uma espartana, sem dúvida, com garra e força de vontade, que enfrentou preconceitos e despontou numa sociedade onde as mulheres começavam a dar seus primeiros passos em direção ao feminismo. Os cinegrafistas que com ela trabalharam às vezes se referem à personalidade de Leni como autoritária, teimosa, capaz de ofender sem arrependimentos.

Ela era uma guerreira e precisava ser assim para fazer valer seu ponto de vista. Não é à toa que esses mesmos cinegrafistas também a consideram extremamente talentosa, inteligente, corajosa e apaixonante.

A vida para Leni é um desafio. Se formos avaliar bem sua trajetória, ela lutou com espírito agonístico para alcançar o que ela queria. O objetivo e o sentido de sua própria vida é a superação de limites: dela como artista, dela como mulher. Durante a edição de *Olympia*, seus parentes e amigos mais íntimos ficaram preocupados com sua saúde. Ela passava mais de dezoito horas por dia decupando, cortando e colando fotogramas, dentro dos laboratórios do estúdio cinematográfico Geyer. Por um ano e meio, ela não dormiu. Tudo para conseguir o resultado final que ela havia planejado. E assim possibilitou que o seu nome não fosse esquecido.

6. BIBLIOGRAFIA

- 1) ANDRADE, Sérgio Augusto de. O perigo da beleza: as obras de Leni têm mais poder do que supomos. *Bravo!*, São Paulo, mai.2001, Ensaio, p. 14-6.
- 2) ARAÚJO, Inácio. *Cinema: imagem em movimento*. São Paulo: Ática, 1995.
- 3) ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe por Valentin García Yebra. Madri: Gredos, 1974.
- 4) ASCHER, Nelson. Esporte competitivo é versão domesticada do conflito humano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez.2002, Ilustrada, p.E2.
- 5) BACH, Richard. *Fernão Capelo Gaivota*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- 6) BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Comunicação de Massa*. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.221-254.

- 7) BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996 (Coleção primeiros passos, v.9.)
- 8) CARDOSO, Maurício. *100 anos de Olimpíadas: de Atenas a Atlanta*. São Paulo: Scritta, 1996.
- 9) CARVALHO, Olavo de. A tensão inevitável: não há como negar o conflito entre ética e estética. *Bravo*, São Paulo, mai.2001, Ensaio, p.22-5.
- 10) COBRA, Nuno. *Esporte aprimora a inteligência espiritual e capacita o homem para vencer na vida*. [s.n.t.] Disponível em <http://www.nunocobra.com.br>. Acesso em: 25 dez.2002.
- 11)----- . *A vitória do corpo emocional*. [s.n.t.] Disponível em <http://www.nunocobra.com.br>. Acesso em: 25 dez.2002.
- 12)----- . *O talento dee acreditar nas suas possibilidades*. [s.n.t.] Disponível em <http://www.nunocobra.com.br>. Acesso em 25 dez.2002.
- 13) COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- 14) COTRIM, Gilberto. *História e consciência do mundo: da pré-história à Idade Média*. 3 ed. São Paulo: Saraiva, 1993. (vol. 1)
- 15) EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- 16) ERLANGER, Steven. Leni faz cem anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jan. 2002, Ilustrada, p.E8.
- 17) ESTENSSORO, Hugo. A interpretação de Leni. *Bravo!*, São Paulo, mai.2001, p.26-34.
- 18) FEST, Joachim C. *The face of the Third Reich*. Londres: Penguin Books, 1979.
- 19) FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Trem e cinema: Buster Keaton on the railroad*. São Paulo: Cone Sul, 1998.
- 20) GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- 21) GIACCOIA JR., Oswaldo. *Folha explica Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- 22) GIORDANI, Mario Curtis. *História da Grécia*. Petrópolis: Vozes, 1984. (série Antigüidade Clássica vol. 1)
- 23) GOETHE, J. Wolfgang (von). *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Martin Claret, 2002 (coleção a obra-prima de cada autor)
- 24) GRAHAM, Cooper C. *Leni Riefenstahl and Olympia*. Scarecrow Press: London/Lanham, Maryland, 2001. (Filmmakers series nr. 13)
- 25) HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 26) HANOUN, Michel. La solitude em sueur. IN: COURTILLON, Janine, SALINS, Geneviève-Dominique de. *Libre échange*. Paris: Didier/ Hatier, 1993, vol. 3, pag. 46-7.
- 27) HINTON, David B. *The films of Leni Riefenstahl*. 3 ed. Scarecrow Press: London/Lanham, Maryland, 2000. (Filmmakers series nr. 74)
- 28) HOINEFF, Nelson. As técnicas da manipulação. *Bravo!*, São Paulo, mai.2001, p.33.
- 29) HOLMES, Judith. Olimpíada - 1936: glória do Reich de Hitler. *História Ilustrada da 2ª Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Ed. Renes, 1974 (série conflito humano, v.3.)
- 30) HOUAISS, Antônio, KOOGAN, Abrahão. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Delta, 1993.
- 31) HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 32) JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1998. (coleção Clássicos da literatura universal)
- 33) KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

- 34) KURTZ, Adriana S. *A teoria crítica e o cinema de propaganda totalitária: convergências entre o nazifascismo e a indústria cultural (e algumas palavras sobre Riefenstahl e o pós-moderno)*. [s.n.t.] Disponível em: <http://www.ilea.ufrgs.br/intexto.html>. Acesso em: 28 nov.2002.
- 35) LENHARO, Alcir. *Nazismo: o triunfo da vontade*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1995 (Série princípios, v. 94.)
- 36) MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Papirus: São Paulo, 1997.
- 37) MANDELL, Richard D. *The Nazi Olympics*. Ballantine Books: New York, 1971.
- 38) NAZÁRIO, Luís. *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo: Graal, 1983.
- 39) NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 40) PINHEIRO, Eduardo. *Dicionário da língua portuguesa*.
- 41) RIEFENSTAHL, Leni. *Cinco vidas*. Colônia, Alemanha: Taschen, 2001.
- 42) ----- . De próprio punho. *Bravo!*, São Paulo, mai.2001, p. 28.
- 43) ROSE, Jessica, GAMBLE, James G. *Marcha humana*. 2 ed. Premier: São Paulo, 1998.
- 44) ROTHER, Rainer. *A simbologia da culpa*. *Bravo!*, São Paulo, mai.2001: p. 35-7.
- 45) RUAS SANTOS, Francisco. *A arte da guerra*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1998. (coleção Marechal Trompowsky)
- 46) SALAZAR, Érica Mansoldo. *Marchinha carnavalesca: expressão de opinião popular*. Juiz de Fora: UFJF;FACOM, 2 sem. 1997, 88fls. mimeo. Projeto experimental do curso de Comunicação Social.

- 47) SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 2 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- 48) SCHILLING, Voltaire. *Leni: a musa do nazismo*. [s.n.t.] Disponível em <http://www.terra.com.br/voltaire/cultura/leni.htm>. Acesso em 02 nov.2002.
- 49) SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. L&PM: São Paulo, 1986.
- 50) STACKELBERG, Roderick. *A Alemanha de Hitler: origens, interpretações, legados*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- 51) TCHAKHOTINE, Serge. *Le viol des foules par la propagande politique*. Saint-Amand, França: Éditions Gallimard, 1992.
- 52) VILLAÇA, Nízia, GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (série Artemídia).
- 53) VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Scritta, 1993.

7. FONTES AUDIOVISUAIS

- 1) The Olympiad - Festival of the people. *Hollywood selected video*. North Hollywood, California: Timeless Video Inc., 1995, 115min., vol. 64513.
- 2) The Olympiad - Festival of beauty. *Hollywood selected video*. North Hollywood, California: Timeless Video Inc., 1995, 97 min., vol. 64523.

8. ANEXOS

Ficha técnica do filme

Olympia:

Parte 1: *Fest der Völker*. 115 min.

Parte 2: *Fest der Schönheit*. 97 min.

Produção e direção: Leni Riefenstahl

Produção executiva: Walter Traut

Música: Hebert Windt

Financiadores: Tobis Filmkunst G.M.B.H.

Cinema Film A.G.

Olympia Film B.M.G.H.

Reichs Kredit Bank

Orçamento: 1,5 milhão de *reichsmarks*

Estréia: 20 de abril de 1938, em Berlim.

Filmagem: 400 mil metros de película

30 mil metros de material sonoro

Revelação e cópia: Karl Geyer

Cinegrafistas:

Hans Ertl - maratonas e corridas, natação, mergulho e saltos ornamentais
Walter Frenz - vela, maratona, assistente de câmera de Riefenstahl, cinegrafista de Hitler
Guzzi Lantschner - esqui (para as Olimpíadas de Inverno), mergulho, ginástica, hipismo e remo
Kurt Neubert - expert em imagens de câmera lenta
Hans Scheib - expert em teleobjetivas e close-ups
Heinz von Jaworsky - assistente de direção
Leo de Laforge - imagens do público
Cinegrafista do prólogo da Primeira Parte - Willy Zielke

Técnicas utilizadas:

Câmeras: compactas, mini-câmeras Kinamo, subaquáticas, portáteis (de ombro e de mão exclusivas) Askanian
Lentes: teleobjetivas de 500 e 600mm
Filmes: velocidade Asa 20, 25 e 32; Perutz: grama, árvores; Kodak: rostos e multidão; AGFA: prédios, esculturas e pedras
Balão de observação e zepellins
Calhas curvas e dollies
Material todo registrado em 35mm
Laboratório de revelação: copiadora *Rekord NK 18* (1200 metros de filme por hora)

Mulheres de Atenas

(Chico Buarque/Augusto Boal)

Retirado em UOL

<http://sites.uol.com.br/petrolina/mpb/music-m.html#mulheres2>

05 dezembro 2002

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seu maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando andas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas
Cadenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados

Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar violentos
Carícias plenas
Obscenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho
De outras felenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas
Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
Lindas sirenas
Morenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas
Serenas

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas

Leni, a Musa do Nazismo

**Retirado em: Índice de cultura e pensamento - história por
Voltaire Schilling**

<http://www.terra.com.br/voltaire/cultura/leni.htm>
<http://www.terra.com.br/voltaire/cultura/leni2.htm>

<http://www.terra.com.br/voltaire/cultura/leni3.htm>

Data: 02 novembro 2002

Bailarina, artista, diretora e cineasta, Leni Riefenstahl, nascida em Berlim em 1902, tornou-se a principal musa do movimento nazista na década de 1930. Adolf Hitler, reconhecendo de imediato o seu grande talento, encarregou-a de ser a documentarista oficial do regime. Alguém que ao mesmo tempo em que registrava no celulóide as grandes aparições das massas, do Führer e do seu partido, expressasse uma estética adequada a chamada Nova Ordem.

O Conflito das Musas

Em termos de representação simbólica, os anos de 1930 a 1932 representaram um divisor de águas no cenário artístico e cinematográfico alemão. Entre essas duas datas, duas belas musas estrelaram com quase igual sucesso no cinema. Duas louras espetaculares, belíssimas, com um ano só de diferença entre elas, que iriam fazer nos anos futuros carreiras sensacionais, mas por caminhos ideológicos totalmente contrários. A primeira delas era Marlene Dietrich, que alçou-se como celebridade universal com o filme *Der Blaue Engel* (O Anjo Azul, 1930), no papel de Lola Lola, uma bailarina de um teatro de vaudeville, que, por sua irresistível sensualidade de sereia de taverna, arrasta para a desgraça um respeitável madurão, o professor Unrath. Marlene Dietrich iria carregar até o fim da vida a fama da mulher fatal, uma insolente destruidora de lares e de corações masculinos.

Durante a II Guerra Mundial, ela percorreu os acampamentos dos aliados para estimulá-los na luta contra Hitler. A outra loura foi o seu oposto. Leni Riefenstahl, tão bela como Marlene, alcançou um sucesso mais moderado fazendo um filme dirigido por ela mesma, intitulado *Das Blaue Licht* (A Luz Azul, 1932). Nela, interpretou o papel de uma jovem e casta montanhesa chamada Junta, que ao ir atrás de um tesouro oculto, uma pedra que projetava uma singular luminosidade, se desgraçava rejeitada pela comunidade aldeã.

Marlene e Leni

Desde então Marlene e Leni assumiram-se como ícones cinematográficos antagônicos. Quando Hitler ascendeu ao poder em 1933, Marlene Dietrich, a Lola, que de alguma forma

identificara-se com o regime caído, com a permissividade e a tolerância da República de Weimar (1918-1933), tomou a estrada de Hollywood. Lá fez carreira em filmes comerciais, alcançando a fama como uma das grandes divas da meca do cinema. Leni ficou na Alemanha e virou uma das principais musas dos nazistas. Não só isso, Hitler a guindou para o posto de esteta oficial do regime.

Dois Cenários Distintos, Dois Mundos Opostos

Lola e Junta não eram apenas figurações de duas personagens femininas, versões diversas da sexualidade e da castidade, mas propostas existenciais antagônicas da Alemanha daqueles tempos. O cenário em que atuava a bailarina Lola era uma sociedade de perdidos, de teatros sujos e mal freqüentados, envoltos em névoa de tabaco, onde a música de cabaré confundia-se com os pigarros e os urros lascivos dos freqüentadores. A gente corrompida que lá estava andava atrás da sensualidade vulgar que Lola, sentada sobre um piano ou numa banqueta, lhes oferecia em troca de alguns centavos. A imagem da bailaria de cabaré ficou para sempre associada à desordem e à relaxação dos costumes da época de Weimar, aos perigos que a sensualidade desenfreada conduzia a Alemanha respeitável (o professor Unrath).

O Mundo Puro das Montanhas

O mundo de Junta era outro. Ela era um pássaro dos Alpes, os quais ela percorria livremente aspirando o cristalino dos seus cimos elevados ainda não contaminados por ninguém. Ao redor dela tudo era rarefeito, permitindo que nada viciasse a sua inocência de menina camponesa. O panorama em que ela se movia era um arquétipo sonhado pelo romantismo alemão, pródigo em aproximar a natureza do imaculado. Para o público fiel aos "filmes de montanha", o contraste era gritante. Enquanto Lola vivia confinada e degradada nos bastidores sórdidos, a bela Junta passou a simbolizar o ideal nacional-socialista de castidade, de virgindade, uma espécie de santa nazista lutando para preservar os valores mais autênticos da feminilidade ameaçada pela vilania da sociedade burguesa.

A Eleita do Führer

Entendendo a ressurreição do nosso povo como a nossa tarefa, nós não vemos só os sofrimentos provocados pela economia mas também as ameaças à cultura, não apenas as necessidades do corpo, mas também as da alma. Não podemos esperar nenhuma ressurreição do povo alemão sem um renascimento da cultura alemã e, acima de tudo, da arte alemã."

Hitler, no lançamento da pedra fundamental da Casa da Arte Alemã, 15/10/1933

Quem apresentou Leni a Hitler foi Joseph Goebbels, o ministro da Propaganda do III Reich e que também era seu fã. Hitler encantou-se com a grande estrela da UFA (a estatal alemã de cinemas), não tardando em perceber-lhe o talento. A festa do partido em Nuremberg estava próxima, se daria em setembro de 1934, e ele entregou a Leni a responsabilidade de documentar o comício-monstro que estava preparado para a ocasião. Pela primeira vez, desde que se tornara chanceler da Alemanha, em janeiro de 1933, o Führer iria ao encontro do seus partidários. O ditador determinou que propiciassem todas as condições para o cumprimento da difícil tarefa e que ninguém do partido a atrapalhasse. Foi assim que surgiu o Triumph des Willens (o Triunfo da Vontade, 1934), um dos mais notórios e bem sucedidos filmes de propaganda do século XX.

O Triunfo da Vontade

O título do documentário era de inspiração nietzscheana. Foi sugerido a Leni por Hitler em pessoa. Baseava-se no clássico livro do pensador, morto em 1900, e que era admirado por Hitler: o Wille zur Macht (A Vontade do Poder). Tratava-se da afirmação literária e filosófica do efeito da força de vontade e da busca do poder pelos homens determinados. As imagens mostradas ao mundo em 1 hora e 49 minutos de projeção pelas múltiplas câmeras de Leni eram impressionantes, fascinantes e assustadoras. Milhares de militantes vindos de todas as partes da Alemanha, trajando uniformes impecáveis da SA e da SS, empunhando suas bandeiras e suas insígnias, organizados e enfileirados como autômatos, marchando ao som dos clarins e ao rufar dos tambores marciais, prestavam sua homenagem fanática ao pequeno homem-deus, ao salvador que, depois de desfilar por entre 200 mil partidários em silêncio respeitoso, ascendeu à tribuna imperial do estádio tal como um messias moderno, como se fosse um Moisés trazendo as tábuas sagradas da nova lei. As tomadas de Leni, frenéticas, percorriam tudo. Dos rostos dos milicianos à cruz suástica

fixada nas enormes bandeiras que se desprendiam do alto do estádio, dali para um close sobre os taróis. Então, colocada em um elevador atrás do palanque de Hitler, filmava a impressionante caminhada do Führer em meio ao povo fardado e disciplinado. Foi um assombro. Tratava-se de um épico do movimento nacional-socialista, no qual a massa e seu guia tomavam o poder na Alemanha em meio a um júbilo marcial e patriótico, filmado como se fora uma coreografia megalomaniaca de Richard Wagner.

A Estética Neopagã

A exuberância técnica do filme de Leni Riefenstahl e a escolha dos ambientes externos, enfocando tudo ao ar livre, tinha também um outro significado. Negar, opor-se com veemência a tudo o que anteriormente, nos tempos da República de Weimar, entendia-se como sendo a característica mais marcante do cinema alemão. Com sua estética neopagã, dando close em tipos arianos com seus corpos perfeitos (como ela fez no Olympia, o documentário que cobriu os Jogos de 1936), sempre atuando a céu aberto, ela queria sepultar para sempre a estética expressionista até então dominante nos filmes dos anos 20.

O antiexpressionismo

No novo cinema, do qual Leni Riefenstahl foi a exponencial, não se veria mais personagens que interpretassem criminosos cerebrais (O gabinete do doutor Caligari, 1919), lendárias figuras grotescas (O Golem, 1920), vampiros (Nosferatu, 1922), charlatães malignos (Dr. Mabuse, 1922) niilistas perigosos (Raskólnikov, 1923), feiticeiros (O gabinete das figuras de cera, 1924), um porteiro desonrado (O último homem, 1924), multidões doidas (Metrópolis, 1926), vendidos ao demônio (Fausto, 1926), esquizofrênicos (O estudante de Praga, 1926) mulheres perdidas (Diário de uma pecadora, 1929), ou um pervertido criminoso (M, vampiro de Düsseldorf, 1931). E, evidente, jamais na Nova Ordem os cidadãos do Reich poriam os olhos na sensualidade vulgar e perversa de Lola (O anjo azul, 1930), obra banida das salas de todo o país.

A Cultura da Vontade

Nada mais de sombras e de espelhos convexos das alegorias místicas, de delírios e pesadelos, de traumas psicológicos envolvendo o homem comum. Decretou-se o fim dos bastidores propositadamente angulosos, tortos, barrocos, típicos da

linguagem carregada de metáforas do expressionismo do anos 20. Pois aos nazistas eles pareciam sufocar, dilacerar e perturbar a boa alma dos alemães. A sua proposta de um indivíduo desligado do dever, apartado da moral, da família e da sociedade, foi denunciada pelas autoridades do III Reich como subversiva e antigermânica. O bizarro, o prodigioso e o extravagante foram banidos das telas para dar lugar ao drama superficial e a comédia ligeira (dos 1094 filmes feitos entre 1932-1945, somente 30% deles foram de propaganda, os restantes eram escapistas). A Alemanha nacional-socialista, odiando o passado recente da República de Weimar expurgou as narrativas entremeadas por ambientes de escuridão tenebrosa, implantando por intermédio de Leni o que imaginavam ser a cultura fáustica apregoada por Oswald Spengler, "uma cultura da vontade", onde "toda ética é um ascensão".

Filmografia de Leni Riefenstahl

Das blaue Licht (A luz azul, 1932)
Sieg des Glaubens (A vitória da crença, 1933)
Triumph des Willens (O triunfo da vontade, 1935)
Tag der Freiheit: unsere Wehrmacht (Dia da Liberdade: a nossa Força Armada, 1935)
Olympia (Olímpia, 1936)
Tiefenland (Planície, 1944/1954)

Bibliografia

Cardinal, Roger - O expressionismo (J.Zahar, RJ., 1988)
Eisner, Lotte H. - A tela demoníaca (Paz e terra, RJ., 1985)
Kershaw, Ian - Hitler (W.W.Norton, NY-Londres, 2000, 2 vols.)
Kracauer, Siegfried - De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão (J.Zahar, RJ, 1988)
Richard, Lionel - Le nazisme & la culture (Maspero, Paris, 1978)

A Teoria Crítica e o Cinema de Propaganda Totalitária: convergências entre o nazi-fascismo e a indústria cultural (e algumas palavras sobre Riefenstahl e o Pós-moderno)

Adriana S. Kurtz

Retirado em www.ilea.ufrgs.br

<<http://www.ilea.ufrgs.br/intexto/v1n1/a-v1n1a3.html>>

28 de novembro de 2002

1 Introdução: O Poder das Imagens

Já faz parte da mitologia do cinema o relato do pânico dos primeiros espectadores diante das imagens de "A Chegada de um Trem à Estação". Ninguém então seria capaz de dimensionar a fantástica transformação que o cinematógrafo representaria para o imaginário visual e simbólico do novo século. "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica" (1985:165-96), concebida por Walter Benjamin em meados de 1930, já identifica as novas atitudes do público, realizadores e atores, transformados pelo progresso técnico e estético da invenção que se transforma em arte. O filósofo ainda apostava no potencial revolucionário das técnicas de reprodução, vendo o cinema como a típica manifestação artística do novo homem e suas formas de percepção modificadas no mundo moderno ("O filme é uma criação da coletividade").

O "medium" seria um instrumento fundamental na tarefa da politização da arte, confirmando a perda da aura, que inseria as formas estéticas anteriores no âmbito da tradição, do culto. A práxis tomaria este lugar: esse era o caminho para combater o fascismo, cuja estratégia consistia em estetizar a política e a guerra. O conceito ainda paradigmático de aura escapou à lógica de Benjamin, mostrando-se capaz não só de sobreviver ao choque provocado pelas modernas técnicas de reprodução, como cristalizando-se exatamente dentro deste novo espaço. A obra de arte burguesa cederia seu lugar, conforme apontaram Theodor Adorno e Max Horkheimer na "Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente" (1969), não à arte politizada pelo comunismo, mas aos produtos de uma onipresente indústria cultural.

"A Obra de Arte", entretanto, não deixa de trair uma fascinação pelo objeto sobre o qual o filósofo reflete com aguda sensibilidade. Benjamin, a exemplo de todos os homens que viveram em sua época, experimentou o poder de atração das imagens em movimento geradas pelo cinema. A aura que revela e esconde; que está perto e, ao mesmo tempo, distante; que deveria ser banida pela técnica, continuou a existir plenamente no universo das imagens, servindo tanto aos ideais fascistas como a emergente "indústria do prazer" (Adorno; Horkheimer, 1985: 113-56).

Às portas do século XXI, a civilização do audiovisual vive hipnotizada por um fluxo inesgotável de imagens, retiradas do âmbito da arte e redimensionadas, pelo culto do fato, enquanto informação ou como prova da existência do "real"

(Adorno; Horkheimer, 1985; Harvey, 1994). Estas tendem a substituir a experiência humana no mundo pela recepção individualizada de seu (hipotético) registro virtual. Assim, torna-se imperativo acompanhar as relações entre a estética (mesmo que reduzida à imagens) e a política (ainda que se afirme a "morte" das ideologias); uma preocupação implícita, como um poderoso pano de fundo, na concepção do presente trabalho.

Nosso objeto está relacionado, portanto, com o poder das imagens. Especificamente as que foram produzidas pelo cinema de propaganda totalitária do nazi-fascismo alemão, magistralmente representadas na obra da cineasta Leni Riefenstahl, que, pelo menos desde os anos 60, estaria sendo lenta e progressivamente reabilitada como uma mítica esteta, cuja arte nada mais fez do que buscar a harmonia e a beleza (atributos dos mais valorizados pela sociedade atual). O tema se impõe por dois motivos: a) o inusitado sucesso mundial (inclusive nos EUA, país pouco afeito a abordagens históricas e culturais estrangeiras) do documentário "Leni Riefenstahl - A Deusa Imperfeita" (Alemanha/Bélgica, 1993), de Ray Müller; e b) a insistência de uma pergunta: por que Adorno, crítico feroz da indústria hollywoodiana, manteve uma solene distância da análise do cinema propagandístico produzido pela Alemanha hitlerista? Coube a Siegfried Krakauer (1988), também integrante da "Escola de Frankfurt", a clássica investigação do cinema alemão: a estética expressionista, o realismo, a "Nova Objetividade", os filmes de propaganda e de guerra.

Partimos da hipótese de que a análise desenvolvida em "A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas" (Adorno; Horkheimer, 1985: 113-56) tem muito mais a dizer sobre a estética nazi-fascista do que se depreende num primeiro momento. Procederemos a um mapeamento dos pontos de convergência entre a natureza da representação imagética sob a Alemanha hitlerista e sob a democracia norte-americana, para mostrar que, tanto quanto Krakauer (1988), Adorno e Horkheimer (1985), ao dissecarem a dinâmica da indústria cultural, também refletiram sobre a natureza do cinema nazista. Estes pontos se constituem em elementos para uma Teoria do Cinema Fascista.

"Na Alemanha, a paz sepulcral da ditadura já pairava sobre os mais alegres filmes da democracia", afirmam Adorno e Horkheimer (1985: 118), ratificando o estudo de Krakauer, numa das raras referências diretas ao caso alemão. A propaganda, segundo Adorno "inimiga dos homens" (seja na versão de uma "arma de guerra", de "modelagem das mentes" como queria Goebbels, ou como "elixir da vida" para a indústria cultural) mantém intacta sua unidade e suas

características estruturais básicas. Esta leitura da "Dialética do Esclarecimento", não vê diferenças no uso político-ideológico (e na estratégia de coerção social) de filmes nazistas ou hollywoodianos: as lições deixadas pelos primeiros estão rigorosamente introjetadas na produção dos últimos. As semelhanças na construção e manipulação de estereótipos, bem como no tratamento da violência (seja ela justificada ou banalizada) comporiam as evidências desta afinidade entre os dois gêneros, para além de suas assimetrias.

2 A Deusa Perfeita

O que mais assinalar sobre a figura paradigmática de Riefenstahl, a talentosa e sofisticada cineasta do III Reich, incensada pelo último público, crítica e pelos festivais da época (Medalha de Ouro em Veneza), por Hollywood e pelo Führer? Há um constrangido consenso, mesmo entre seus críticos e delatores, de que "Der Triumph des Willens" (1935) ou "Triunfo da Vontade" (a mais visceral peça de propaganda de todos os tempos) e "Olympia" (1938) figuram entre os documentários mais notáveis destes cem anos de cinema. É inquietante ver como na última década deste século, uma personagem como Riefenstahl ("minha mulher alemã perfeita", segundo Adolph Hitler) volta a cena - e as telas, literalmente -, seduzindo um público crescente, com suas belas imagens ou sua excepcional biografia. Uma trajetória que ganhou destaque, certamente, por ter sido protagonizada em meio ao mais dramático período do século XX. Hitler, o nazismo, o Holocausto judeu, bem como a história da II GG (que para as gerações posteriores é essencialmente sua versão fílmica) jamais perderam seu poder de atração sobre o imaginário humano, especialmente hoje, quando os conflitos armados se converteram em jogos virtuais (e vice-versa).

"Uma pioneira ou uma serva do mal? Ela é ainda a maior diretora do mundo", ouve-se em off a narração do documentário "A Deusa Imperfeita", enquanto vemos recentes imagens subaquáticas feitas pela própria Riefenstahl. O filme de Müller procura cobrir os 90 anos de Berta Helene Amalie Riefenstahl, ex-bailarina que aos 20 anos já era uma das cintilantes estrelas do então promissor cinema alemão e aos 30, revolucionária, técnica e esteticamente, a realização de documentários (propagandísticos) em cinema. Ao relatar suas memórias, Leni mostra boas doses de autoritarismo: quer dirigir Müller, ensiná-lo o que fazer com a câmera e mostra-se irritada com os pedidos do cineasta ("não falo

caminhando", dispara). Quase o agride fisicamente quando interrogada sobre seu primeiro filme de propaganda nazista, "Der Sieg des Glaubens" (1933) ou "A Vitória da Fé", cuja autoria nega por motivos estritamente estéticos.

Seu verbo sabe ser mais ameaçador do que seu físico (ainda que de uma vitalidade surpreendente), como nestas pérolas coletadas ao longo de seu depoimento: "O filme ["Triunfo"] não era político. Fotografei os motivos tão bem quanto pude. Se era política ou verduras pouco me importa". O complemento é soberbo: "Havia filmes com mais suásticas". As convicções da esteta do Führer lembram o atualíssimo status de certa arte da bricolagem desvinculada de posturas político-ideológicas ("metanarrativas") soterradas junto à Modernidade. Ela preconiza: "... um artista não pode pensar politicamente, se se dedica totalmente ao seu trabalho", já que "arte e política são coisas diferentes. Nada têm a ver uma com a outra".

A firmeza de suas idéias dão lugar a uma ingenuidade um tanto lacônica, quando o assunto é centrado nas relações (perigosas) entre a estética e o fascismo. Insiste em que "Triunfo", é um documentário, uma "ode visual", que retrata a história - "história pura", pelo simples fato de que não há locução, o que caracterizaria um filme de propaganda. Crê que editar discursos, como os do Führer, é uma questão de técnica e não de política. "É preciso um bom início e final", intercalados "por duas ou três frases e a expressão de entusiasmo da massa", o que pode ser feito por "qualquer montador", prescreve. Ao comandar uma equipe de 120 pessoas, dezesseis cinegrafistas e trinta câmaras para rodar "O Triunfo da Vontade", deduziu que as "mensagens" do filme fossem "Paz" e "Trabalho". Talvez Riefenstahl não convença em seus depoimentos. Mas o mesmo não se pode se dizer de sua obra.

3 Fascismo Fascinante

Compreender a força das imagens cinematográficas na construção simbólica do credo nazista (e na estratégia totalitária de dominação interna e externa) é, ao mesmo tempo, reavivar a lembrança do quanto a estética continua a ser o campo por excelência de propagação da mitologia, da lógica e do discurso fascista. "Eu gostaria que o filme [Triunfo] fosse feito por um artista", disse Führer à jovem cineasta. A arte afinal, tinha a "missão elevada de obrigar

ao fanatismo" (Nazário, 1983: 55). Assim, sob uma certa ótica, a atenção dedicada à Riefenstahl se justifica. "A Horrível Vida Maravilhosa de LR" (subtítulo do documentário no mercado de língua inglesa), tem seu encanto próprio. Mas afinal, o que mais move as pessoas no interesse crescente por biografias como a de Leni?

Uma das possíveis respostas levou a ensaísta Susan Sontag, em meados dos anos 70, a denunciar, no implacável ensaio "Fascinante Fascismo" (1986, p. 59-83), a absoluta coerência ideológica e propagandística no trabalho de Leni, então sob os holofotes da mídia norte-americana devido à publicação do livro de fotografias "Os Últimos Nuba", tribo de guerreiros (algo familiar?) do Sudão. Foi o início de uma polêmica doméstica. O crítico de cinema Andrew Sarris rebateu Sontag causticamente: Sergei Eisenstein, cineasta e teórico russo, realizou filmes sob encomenda de Stalin e nem por isso foi crucificado; já Leni pagara caro demais por ser "demasiadamente talentosa" (Augusto, 1996: 130-32, junho, 1996). No entanto, sabemos que Eisenstein trabalhou sob censura e Leni com recursos ilimitados. No documentário de Müller, vemos com que deslumbramento a simpática senhora revê as cenas majestosas de "Triunfo", acompanhando a música marcial com a cabeça e as mãos.

O metódico processo de "desnazificação e defesa de Riefenstahl como sacerdotisa da beleza" (Sontag, 1986: 77), feito com o auxílio da mídia, certamente pressupõe algum tipo de demanda - e ela existe. (E quem sabe, se não existisse, seria criada). Os Meios de Comunicação de Massa fascina, diz Prokop (1986: 149-94), utilizando o mesmo mote da ensaísta norte-americana. A fascinação tem muitos sentidos e seus objetos não são verdadeiros, belos e bons nos parâmetros da Estética Clássica. São momentos muito vívidos, nem sempre positivos. Há também a fascinação (submissa) ao poder e a "simbologia de status", ressalta o frankfurtiano Prokop, ilustrando o primeiro caso com uma frase de ... Leni: "Fascina-se o que é belo, forte, saudável, vivo. Eu procuro a harmonia. Quando a harmonia é produzida eu fico feliz" (Prokop, 1986: 25).

O visual é "essencialmente pornográfico"; sua finalidade é o arrebatamento e a fascinação irracional, diz Fredric Jameson. O filme pornô potencializa "uma característica comum a todos os filmes", que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu (1995a: 1) numa época em que a estética impregna todos os aspectos da vida moderna. Admitindo a pós-modernidade como uma "dominante cultural", o autor detecta tentativas variadas de reinventar o estético (o Belo) ou de "voltar à arte em seu sentido tradicional". Esforços que, em

geral, "caminham par a par com posições filosóficas e políticas racionárias".

Seja como um retorno ou como "emergência de um novo esteticismo" (Jameson, 1995b: 121), esse movimento estava sendo sinalizado há mais de 15 anos. "O impulso mais forte por trás da mudança de atitude em relação a Riefenstahl repousa nos novos e mais bem-sucedidos destinos da idéia de beleza" (Sontag, 1986: 67). Os ideais fascistas não apenas estão vivos (persistindo sob outras bandeiras); eles ainda "comovem muitas pessoas". Alguns exemplos: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade, o repúdio ao intelecto, a família do homem sob a paternidade de líderes (Sontag, 1986: 76). "É um enigma para mim que uma mulher tão inteligente possa dizer tanta besteira", responderia LR em sua recente aparição nas telas.

4 A Indústria Cultural e a Estética Totalitária

Encarado como mero produto ou como forma artística, o cinema em si não é progressista ou reacionário. Entendemos que sua natureza técnica e industrial, enquanto processo de produção, não o desqualifica como veículo da expressão e criatividade humanas, em que pese as posições de Adorno e Horkheimer (1985), particularmente centradas no cinema hollywoodiano clássico, seguidas por Harvey (1994), que enfoca a produção contemporânea. Importa de fato em que tipo de sociedade e de cultura, os filmes são gerados; já que não existe o cinema e sim inúmeros cinemas. Krakauer (1988) já dizia que os filmes de uma nação refletem (mais diretamente do que qualquer meio artístico) a sua mentalidade. Assim, as convergências entre o cinema nazista e o "democrático" residem não apenas em determinados conteúdos ou estéticas, mas na visão de mundo que as concebe: como em qualquer outro documento de cultura (ou de barbárie, diria Benjamim). "A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas" (Adorno; Horkheimer, 1985: 113-56) inicia com a denúncia do modelo da cultura da época, sob o poder absoluto do capital e do monopólio: a falsa identidade do universal e do particular. Outrora veículo da "Idéia", a obra de arte é liquidada em nome do efeito, da performance e do detalhe técnico. Detalhe que, "do romantismo ao expressionismo", fora veículo do protesto contra a organização (Adorno; Horkheimer, 1985: 118). Trata-se aqui das verdadeiras formas artísticas. Em que

pese o caráter de vanguarda do movimento expressionista (banido pelo nazismo como "arte degenerada") sua apropriação pelo cinema foi maculado por um forte tom de direita. Krakauer (1988) defendeu a tese de que a produção cinematográfica do período arcaico e no entre-guerras evidenciou uma forte manifestação psicológica de preparação e/ou aceitação fatalista da ideologia nazista. Já Nazário (1983: 43), detecta em "Metrópolis", obra-prima do expressionismo, uma aliança entre a arte, a alegoria e o mito (de Fritz Lang, o diretor) com a ideologia, a retórica e a propaganda (de Thea von Harbou, roteirista e mulher de Lang). Entendemos que grande parte das obras ficcionais e documentais pré-Hitler anteciparam coerentemente a produção ideológica do III Reich, podendo ser consideradas como filmes de propaganda fascista.

O cinema feito em série pela indústria cultural pretende reproduzir o mundo da percepção quotidiana; a vida não deve mais distinguir-se do filme sonoro. O "verdadeiro estilo", superado em rigor ou valor pela "tradução estereotipada de tudo" dá lugar a estilização, na qual o "idioma tecnicamente condicionado" converte-se no "idioma da naturalidade" (Adorno; Horkheimer, 1985: 120-21). Reduzida ao estilo, o aparato cultural trai seu segredo: a obediência à hierarquia social. Registradas, mesmo em suas diferenças, as pessoas passam a pertencer à indústria cultural, uma aspiração de todos os poderes: "Quando um opositor diz: Não passarei para o seu lado, calmamente replico: O seu filho já nos pertence... Você morrerá. Os seus descendentes, no entanto, desde já estão no novo campo. Em pouco tempo não conhecerão mais nada a não ser esta nova comunidade" (Hitler apud Nazário, 1983: 47). O cinema foi vital na nazificação das escolas: 40 das 62 mil escolas do Reich contavam com salas de projeção. Numa pesquisa entre os colegiais da época, os temas mais apreciados eram o heroísmo, o "espírito alemão" e o patriotismo. (Nazário, 1983: 49).

Na "indústria da diversão", prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio, a demanda "ainda não foi substituída pela simples obediência", observam os autores. Até os filmes de guerra nazistas espelharam características nacionais que não poderiam ser "fabricadas" (Krakauer, 1988). O poder da indústria cultural provém "de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela". Os filmes confirmam a "vitória da razão tecnológica sobre a verdade" (Adorno; Horkheimer, 1985: 128). Se eles o fazem é com o aval da civilização. No julgamento em Nuremberg, Albert Speer ressaltou:

"A ditadura de Hitler foi a primeira ditadura de um Estado industrial, uma ditadura que, para dominar seu próprio povo, serviu-se perfeitamente de todos os meios técnicos (...) A desmedida de seus crimes poderia se explicar pelo fato de que, para cometê-los, Hitler soube servir-se primeiro dos meios oferecidos pela técnica" (Virilio, 1993: 127).
"O cinema foi um destes meios", complementa Virilio.

5 Prazer e Violência na Indústria da Diversão

Na dinâmica desta indústria, a quantidade da diversão organizada converte-se na qualidade da crueldade organizada. O prazer na violência contra a personagem torna-se violência contra o espectador, caso dos filmes animados (que poderíamos estender aos filmes de propaganda). A aproximação entre a indústria cultural e o caso nazista é inevitável: o prazer na violência é uma característica tradicionalmente fascista. O próprio Hitler já foi comparado a um todo-poderoso diretor de cinema, presidindo um espetáculo de proporções mundiais. "Uma das astúcias do filme [Hitler, um Filme da Alemanha, de Syberberg] é fazer de Hitler, que nunca visitou o front e via a guerra todas as noites através dos filmes de atualidades, uma espécie de cineasta" (Sontag, 1986: 107). Na II GG, conclui Virilio, o poder real passa a dividir-se entre "a logística das imagens e sons e os gabinetes de guerra e propaganda". Ditadores como o Führer já não governavam, mas "comportavam-se como diretores" (1993: 126).

Numa das raras observações condescendentes ao cinema, os autores da "Dialética do Esclarecimento" admitem que "O Grande Ditador", de Chaplin, enfocara um ponto essencial: a semelhança entre o barbeiro do gueto e o ditador. Afinal, o líder representa "menos o pai do que a projeção coletiva e desmesuradamente aumentada do ego impotente de cada indivíduo". Desta forma, eles se convertem no que sempre foram durante toda a era burguesa: "atores representando o papel de líderes" (Adorno e Horkheimer, 1985: 220-1). Diretores de cinema ou autores? Os clones do poder fascista se pretendem artistas. A política é a "mais elevada e mais compreensiva de todas as artes (...) e nós, que formulamos a nova política alemã nos sentimos como artistas" (Sontag, 1986: 73).

E o que dizer das outras formas de prazer? O cinema logra seus consumidores quanto à satisfação que está continuamente a lhes prometer (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 130-131). A

exposição dos objetos do desejo apenas excita o prazer preliminar "que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo". A indústria cultural, puritana e pornográfica, não sublima como a arte. Ela reprime. Se tudo gira em torno do coito, nesta indústria do erotismo, é justamente porque este nunca deve ter lugar. Os líderes fascistas também tinham sua predileção por metáforas sexuais. Hitler considerava a liderança como domínio sexual das massas "femininas" - como estupro. Movimentos de direita, ainda que repressivos e puritanos (como a indústria cultural), têm uma aparência erótica, o que explica a atual erotização de símbolos nazistas. Existe, pois, uma "ligação natural" entre o sadomasoquismo e o fascismo. (Sontag, 1986: 81).

Sob a indústria cultural divertir-se significa estar de acordo, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A pergunta retórica: "Mas o que é que as pessoas querem?" parece dirigir-se a pessoas pensantes, quando sua missão é desacostumá-las de sua objetividade. A subjetividade é, de fato, uma das primeiras vítimas dos regimes totalitários e a retórica (aliada à propaganda) um de seus principais instrumentos. Em 1943, Goebbels dirige-se à sociedade alemã: "Os ingleses pretendem que o povo alemão prefira a capitulação à guerra total; eu lhes pergunto, vocês querem a guerra total? Vocês ainda a querem mais total, mais radical do que podemos imaginá-la hoje?" Sob a previsível aprovação, o Ministro da Propaganda decreta: "Que a tempestade se inicie". (Virilio, 1993: 133).

Como o nazismo de fato já o fizera, a indústria cultural "realizou maldosamente o homem como ser genérico": cada um é "mero exemplar", indivíduo absolutamente substituível (Adorno; Horkheimer, 1985: 136-7). Regra aplicada magistralmente a todos os não-Arianos, "únicos fundadores de uma humanidade superior" e "tipo primitivo daquilo que entendemos por homem" (Hitler apud Schilling, 1988: 44-5), mas também aos fracos ou doentes da raça eleita. O Führer foi, sobretudo, "uma síntese do pensamento reacionário europeu" (Schilling, 1988: 30) e os filmes do período pré-nazista o atestam. Segundo a UFA, "Os Caminhos para a Força e a Beleza" (1925), promovia, através da ginástica e do esporte, nada menos que a "regeneração da raça humana" (Krakauer, 1988: 169). Adorno e Horkheimer dizem: "Belo é tudo o que a câmara reproduza" (sob o império da estereotipia). A UFA, divulgando seus Kulturfilm (documentários), afirmava: "O mundo é lindo; seu espelho é o Kulturfilm" (apud Krakauer, 1988: 168).

6 O Trágico e o Destino: Arte e Cotidiano

Mas a ideologia oca da indústria da cultura sabe consolar seus indivíduos. Ela não descuida de um tipo de previdência social. Formalmente garantida, a liberdade anula-se no aparato de controle social atomizado em instituições e relações. Os outsiders do sistema serão representados no cinema como vilões; são culpados de não integrarem este Estado do bem-estar social. A pobreza é suspeita: os desassistidos não serão jogados nos "campos da morte", mas em slums. A pilhéria da Alemanha nazista (ninguém deve sentir fome ou frio; quem sentir vai para o campo de concentração) poderia brilhar como uma máxima sobre todos os portais da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 1985: 140).

A sociedade total registra e planeja o sofrimento que é incapaz de extinguir; a cultura de massas faz o mesmo com o trágico, tomado em empréstimo à arte para prover com o necessário realismo a reprodução da vida. Calculado e aceito, o trágico torna-se o sucedâneo da profundidade há muito abolida. Impregnada com o sofrimento, a realidade reduplicada parece ser grandiosa, magnífica, poderosa: ela assume o aspecto do destino, fazendo do cinema uma instituição de aperfeiçoamento moral (Adorno; Horkheimer, 1985: 142-43). O destino também foi um dos grandes temas do expressionismo "fascista" do cinema. A imaginação da época recorreu ao fatalismo, pressionada pela ausência de saídas entre a "anarquia" e o "regime tirânico". Decretada por um Destino inexorável, a destruição não era mero acidente, mas "um majestoso acontecimento": ela tinha grandeza (Kracauer, 1988: 108-16). "A sociedade é uma sociedade de desesperados e, por isso mesmo, a presa de bandidos", dizem os autores da "Dialética do Esclarecimento" sobre o capitalismo.

O "milagre da interação, o permanente ato de graça da autoridade em acolher o desamparado (...) tudo isso significa o fascismo". (Adorno; Horkheimer, 1985: 144) Impera na sociedade industrial uma pseudo-individualidade: o burguês cuja vida se divide "entre o negócio e a vida privada", esta dividida entre a esfera da representação e a intimidade (dividida entre um casamento burocrático ou o "amargo consolo de estar completamente sozinho, rompido consigo e com todos") já é virtualmente o nazista que ao mesmo tempo se deixa entusiasmar e se põe a praguejar, ou o habitante da metrópole que só concebe a amizade com o contato social de pessoas que não se tocam intimamente. No pseudomercado capitalista, a repetição mecânica do mesmo produto cultural é a repetição do

mesmo slogan propagandístico; a técnica converte-se em procedimento de manipulação humana. As palavras, signos destituídos de qualidade, não mais significam. A repetição cega de "palavras designadas liga a publicidade à palavra de ordem totalitária". Enfim, a liberdade de escolha da ideologia, "que reflete sempre a coerção econômica", revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (Adorno; Horkheimer, 1985: 145-56).

7 Conclusão

Não cabe à Arte agir "quando o saber desampara o homem", conforme sonhara Schelling (apud Adorno, 1985: 32): o mundo burguês raramente lhe outorgou tal confiança. A limitação do saber, quando se dá, abre espaços para a fé (dependente do saber e obediente a uma palavra não sagrada). O fanatismo é a marca de sua inverdade. "O paradoxo da fé acaba por degenerar no embuste, no mito do século vinte"; sua racionalidade descamba "na cerimônia organizada" sob o controle dos esclarecidos que dirigem a sociedade rumo à "barbárie" (Adorno; Horkheimer, 1985: 33). A liberdade é inseparável do pensamento esclarecedor, mas este regrediu à mitologia. Se a razão iluminista continha as dimensões emancipatória e instrumental, a sociedade burguesa fez uma clara opção pela última. O esclarecimento converte-se, "a serviço do presente, na total mistificação das massas" (Adorno; Horkheimer, 1985: 52).

Totalitário, o esclarecimento mitologizado comporta-se com as coisas tal como o ditador com os seres: conhece-os na medida em que pode manipulá-los. Eis a prerrogativa desta civilização esclarecida: a "confiança inabalável na possibilidade de dominar o mundo" (Freud apud Adorno, 1994: 24-5), compartilhada pelo Führer. Já dizia Benjamin que a estratégia fascista diante das massas resulta na estetização da vida política (fenômeno contemporâneo amplamente constatável). A vivência da "própria destruição como um prazer estético de primeira ordem" (Benjamin, 1985: 165-96) foi magistralmente encenada pela Alemanha nazista.

Acreditamos ter levantado os pontos convergentes entre a natureza do cinema capitalista "democrático" e da versão totalitária nazi-fascista, elementos que podem constituir-se numa Teoria do Cinema Fascista. Muito mais evidente, no entanto, é a conclusão de que a chamada Pós-Modernidade e a aceitação indiscriminada de seu discurso e "pressupostos", passa a ser o mais efetivo "fermento" para o recrudescimento

de visões sócio-culturais, políticas e econômicas de caráter reacionário, totalitário ou (neo) fascista. A obra de Leni Riefenstahl, ao ganhar destaque nos anos 90, revela muito sobre a nossa civilização da imagem. O ideário de beleza e harmonia perseguido pela esteta do III Reich, continua a ter sua demanda, fascinando (na sociedade midiática) as "pessoas comuns", que esperam viver momentos serenamente evasivos ou emoções intensas. "A Deusa Imperfeita" é a encarnação irretocável de uma postura estetizante; vale dizer, fascista. A apropriação retrógrada da pós-modernidade, em sua faceta mais exposta, reedita a apologia do "Belo" (forte, saudável, vivo, diria LR) e a falácia da desvinculação entre a estética e a política (que, entrelaçada com o poder econômico, determina a trajetória da arte e suas obras). Cinicamente, os arautos do pós-moderno festejam a substituição da ética pela estética, versão fim de século para o mais radical fenômeno de massas do século XX, responsável pela crise que pareceu obliterar a razão humana: o fascismo.

Bibliografia

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CINEMA: pacto com o diabo. Veja, São Paulo, p. 130-132, junho, 1996.

HARVEY, David. Condições pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1994.

JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995a.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995b.

KRAKAUER, Siegfried. De Caligaria a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

NAZÁRIO, Luís. De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão. São Paulo: Global Editora, 1983.

PROKOP, Dieter. Fascinação e tédio na comunicação: produtos de monopólio e consciência. In: Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SCHILLING, Voltaire. O nazismo: breve história ilustrada. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESU/PROEDI, 1988.

SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: Sob o signo de Saturno. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SONTAG, Susan. Hitler de Syberberg. In: Sob o Signo de Saturno. Porto Alegre: LP&M, 1986.

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema. São Paulo: Página Aberta, 1993.

O talento de acreditar nas suas possibilidades

por Nuno Cobra

Retirado em www.nunocobra.com.br

25 dez 2002

A vida é uma competição. Na competição, temos que ser exuberantes. Por isso é fundamental o cuidado com o corpo, a alimentação, o sono e a saúde.

Um exemplo claro e preciso, do cabedal de talentos necessários, para ser bem-sucedido na vida, são os talentos que fizeram de Michael Schumacher um pentacampeão.

Em primeiro lugar, ele é um atleta extraordinário. Porque tem as melhores condições físicas, mentais e emocionais que formam a base da vitória.

Uma qualidade intrínseca, num atleta extraordinário, é acreditar até o último instante sem se render, porque o acreditar é a supremacia para podermos vencer na vida.

De onde vem a estrela pessoal?

A estrela vem da pessoa que aproveita as oportunidades. Ele tem uma estrela porque é exuberante. O excepcional em Schumacher é essa exuberância em acreditar e dar 100% de suas possibilidades, o máximo de seu potencial, até o último instante. Desta forma, ele personifica o campeão.

Ele faz (aplica) 100% do que sabe, porque acredita nas suas possibilidades. Ele não é o mais habilidoso como piloto e nem o mais rápido no momento. Outros têm as possibilidades, mas

não têm um sólido corpo emocional, mental e espiritual para renderem ao máximo. Para vencer basta, simplesmente, de uma forma lúdica, fazer o que você sabe fazer, com prazer e felicidade, para obter o máximo de resultados.

A sorte vem da estrela e a estrela vem da autoconfiança

A sorte é um elemento fundamental na vitória. Por isso é importante persistir. A sorte vem para aquele que batalha, acredita e aproveita o momento.

Uma poça de óleo e uma boa dose de sorte, como ele mesmo admitiu, foram fundamentais para que Michael Schumacher conquistasse o pentacampeonato mundial em Magny-Cours.

A oportunidade só veio quando Kimi Raikkonen (McLaren), então líder da corrida, encontrou óleo no asfalto. Schumacher não tinha como ultrapassá-lo. Ele não quis garantir o segundo lugar, ficou colado no Kimi. Foi pura sorte a McLaren rodar no óleo, abrindo as portas para Schumacher conquistar o pentacampeonato perto do final da prova.

Schumacher venceu porque, antes de tudo, acreditou nas suas possibilidades, na sua real chance de vitória, até o último instante, mesmo quando o resultado já parecia definido, motivado, inclusive, por um inusitado golpe de sorte, alimentado por uma mancha de óleo.

Esporte aprimora a inteligência espiritual e capacita o homem para vencer na vida

Todo mundo possui uma representação mental muito poderosa através das vitórias ou derrotas advindas da atividade corporal.

O trabalho com o corpo físico oferece robustez emocional. Ele proporciona ao corpo mental uma idéia muito concreta de conquista. Nós conseguimos materializar, através do corpo físico, o sucesso e a vitória. Por outro lado, fracassos e vicissitudes também ficam impregnados.

O que escrevemos no corpo, fica fixado na mente como uma cópia. Perceber a vitória, através das conquistas obtidas pelo corpo, reforça a capacidade de acreditar.

Se a pessoa teve uma boa educação esportiva, torna-se bem sucedida na vida. Eu conheço pessoas que se tornaram grandes empresários. E quando me deparo com o passado delas, observo que obtiveram grandes vitórias no esporte individual quando eram , jovens.

Isto acontece, porque o esporte individual fornece a temperança e, através da luta solitária pela busca da auto-superação, reforça a capacidade de acreditar em si, formando a inteligência espiritual. Ou seja, a capacidade de encontrar um propósito para a própria vida e de lidar com os problemas existenciais que surgem nos momentos difíceis.

Esportes coletivos: aula de cidadania

Os esportes coletivos são ideais para a interação social. Na prática, é uma aula de sociedade devido às suas regras, leis e autoridades, como a do árbitro por exemplo. Ao praticar algum esporte coletivo, a pessoa se submete a um grupo, a um regulamento e vai se formando como ser social.

Dentro da escola, o professor de educação física tem que ser extremamente qualificado, para perceber o talento individual de cada um. Assim, ele promove estímulo e reforço para cada conquista obtida pelo aluno, por mais pequena que seja.

Parabenizando, faz o aluno reconhecer que um pequeno passo, é uma grande vitória. Enfim, é no combate (prática esportiva) no dia-a-dia, promovido principalmente pela educação física nas escolas, é que se constrói o caráter e o desenvolvimento da personalidade.

Corpo e mente

Quando se forma o corpo físico, modula-se a mente. Por isso, é fundamental a prática de esportes e ginástica no final da primeira infância, puberdade e adolescência.

Corpo e movimento

O manuseio com o corpo através do movimento, é muito importante para o desenvolvimento da inteligência, porque se adquire o conhecimento de espaço, tempo, distância, visão espacial e agilidade de raciocínio. Isso tudo exige do cérebro mais concatenações interneurais dilatando e ampliando a mente.

Qual é a função do esporte?

A função básica do esporte é promover o desenvolvimento pessoal formando um cidadão saudável, equilibrado e produtivo, tornando-o útil às pessoas à sua volta.

O esporte não deve se tornar um vilão, ou seja, um fim em si mesmo, para construir um estúpido super-homem, sem o sentido intrínseco de educação. E o pior, deixar de ser sinônimo de saúde, visando só a competição e a quebra de recordes. O esporte deve ser um meio de explorar o extraordinário potencial humano de cada um.

A vitória do corpo emocional

Na minha estréia nesta coluna (Vya Estelar), em maio deste ano, falei sobre a importância de se ter um corpo emocional bem estruturado (Inteligência Emocional). Peguei como referência o episódio do GP da Áustria, no qual Rubens Barrichello, liderando a prova, deixou Michael Schumacher ultrapassá-lo, por ordem vinda da equipe Ferrari.

Na ocasião argumentei:

A breca abrupta, a alguns metros da chegada, estratégica ou não, promoveu um ganho emocional muito grande para o Rubinho:

- Ficou notório que Schumacher não é o todo poderoso
- Schumacher conseguiu a vitória e os pontos através da breca de Rubens
- Rubinho teve o poder de dar o poder para o tetracampeão
- Schumacher saiu enfraquecido emocionalmente do episódio, constrangido por ultrapassar o colega
- Rubinho perdeu o respeito por Schumacher

Perder o respeito é o mais importante de tudo, porque enquanto se respeita o adversário não se é capaz de vencê-lo. Com certeza, Rubinho será uma outra pessoa depois desta corrida. Enfim, ele se tornará poderoso e dará um salto em sua carreira.

E é o que temos visto. Rubens tem chances reais de chegar à vice-liderança do campeonato de 2002. Ele marcou pontos nos últimos três GPs, algo que seus adversários diretos não conseguiram.

Seria a melhor posição de um piloto brasileiro desde a temporada de 1993, quando o saudoso Ayrton Senna foi o segundo colocado atrás de Alain Prost.

No último GP, o de Silverstone (Inglaterra), Rubinho largou em último (21º lugar), porque não conseguiu mover a sua Ferrari para a volta de apresentação. No fim da primeira volta, já era o 14º e na 47ª já era o segundo e manteve esta posição até o final. Rubinho correu melhor que Schumacher e

fez a volta mais rápida (58ª), num circuito que não favorece ultrapassagens.

Rubens provou minha teoria: quando a pessoa está com um corpo emocional estruturado, ela consegue aplicar, naturalmente, o que ela sabe fazer e, com prazer e felicidade, consegue atingir a vitória.

Chuva traz emoção à Fórmula 1

A chuva no GP de Silverstone, trouxe uma emoção positiva e extraordinária para a Fórmula 1, da mesma forma que acontece no futebol.

Formula 1 X Futebol

A Fórmula 1 um virou futebol (esporte), onde é básico a igualdade de chances entre os adversários para vencer a competição. A chuva em Silverstone igualou mais a potência dos carros.

No futebol, todos têm chances iguais. A trave e a bola são as mesmas. Na Fórmula 1, quem não pilotar uma Williams, uma Ferrari ou uma McLaren, não tem chances de vencer. Como é o caso de equipes como a Jaguar e BAR que estão, respectivamente, em 8º e 7º lugares no campeonato de construtores.

Por isso, a Fórmula 1 ficou sem graça. Mas a chuva lavou, o circo da potência (dos carros) e do dinheiro, transformando-os, pelo menos naquele momento, em esporte, fazendo a emoção reinar na pista de Silverstone.

A receita do corpo emocional

- Para se ter um corpo emocional sólido é preciso bombardear a cabeça com pensamentos positivos, acreditando na capacidade de fazer;
- Na vida, você tem que ser seu amigo, jogar no seu time;
- Você tem que se achar bom: Isso é fundamental.

9. ÍNDICE DE FOTOS

1. Capa: montagem sobre cartaz oficial dos Jogos Olímpicos de 1936.
2. Leni Riefenstahl admira o cristal em cena de *A luz azul*.
3. Leni Riefenstahl é a camponesa Junta, em *A luz azul*, de 1932.
4. Leni interpreta uma de suas personagens enquanto bailarina.
5. Leni aos dois anos de idade.
6. Casamento dos pais de Leni, Alfred Riefenstahl e Bertha Scherlach, em maio de 1902.

7. Encontro familiar dos Riefenstahl: Leni está sentada em frente, na extrema esquerda; seu irmão Heinz está de pé, na fileira da frente; seus pais estão de pé na fileira de trás.
8. Leni observa enquadramento nas filmagens de *A luz azul*.
9. No inverno entre 1934 e 1935, Leni observa os negativos para editar *O Triunfo da Vontade*.
10. Leni é capa da revista norte-americana *Newsweek*: a amiga de Hitler.
11. Leni em sua *Capricho de Valsa*, coreografia que fez sobre a música que Ferruccio Busoni lhe dedicou.
12. Leni aprende a fazer alpinismo nos filmes de Arnold Fanck. Aqui ela atua em *O Grande Salto*, de 1927.
13. Nas filmagens de *Tempestade sobre o Monte Branco*, de 1930, Leni é a única mulher da equipe.
14. Leni Riefenstahl e Marlene Dietrich ao lado de Anna May Wong.
15. No avião que ia para Atenas, Leni discute com membros da equipe as filmagens do prólogo de *Fest der Völker*; com os cinegrafistas Walter Frenz e Hans Ertl (ao centro), durante os Jogos Olímpicos de 1936.
16. Leni é a espanhola Martha, em *Tiefeland*, filme que só foi concluído em 1954.

17. Hitler visita as obras do *Grünewald Stadium*, em Berlim, em 1934. Ao lado dele, de bengala, está o Dr. Karl Diem, presidente do Comitê Olímpico Alemão.
18. Célebre cena do documentário *O Triunfo da Vontade*, em que Leni registra a concentração de pessoas no Congresso do NSDAP do alto de uma torre de 38 metros, planejada por Albert Speer.
19. Leni recebe das mãos do presidente da Associação de Entusiastas de Cinema um diploma honorário pelo seu trabalho, nos anos 80.
20. Cerimônia de casamento entre Leni e o major Peter Jacob, com o qual permaneceria em prisão domiciliar no fim da guerra.
21. Leni e um membro da tribo dos Nuba, durante seus ensaios fotográficos no Sudão, África (anos 50 e 60).
22. O discóbolo de Miron é revivido por um atleta alemão. Prólogo de *Fest der Völker*, primeira parte de *Olympia*.
23. Cartaz de propaganda nazista, em que a juventude alemã aparece sobre a sombra do Führer.
24. Cartaz de contra-propaganda americana, na qual o ser alemão projeta a sombra de Mercúrio, o deus dos ladrões.
25. Reconstituição do templo dedicado a Zeus, em Altis, a montanha de Olímpia, na Grécia.

26. Detalhes de desenhos em cerâmica: as batalhas de guerra são representadas como belas nas artes.
27. Detalhes de desenhos em cerâmica: vencedores olímpicos ostentam coroa de louros e seus corpos nus.
28. Reconstituição da fachada do prédio da ágora, a praça central em Atenas (século IV aC).
29. Teatro grego em Epidauro (século IV aC). Compare estas composições isoladas com a construção proposta por Speer para ser a sede dos Jogos de 1936.
30. Lançador de dardos alemão. Prólogo de *Fest der Völker*, primeira parte de *Olympia*.
31. Construção proposta por Albert Speer para sediar os Jogos Olímpicos de 1936. O projeto nunca foi concretizado.
32. Imagem de um dos prédios que abrigariam as delegações internacionais na Vila Olímpica. Feita em estilo germânico, ela localizava-se num belo bosque a 20 minutos do *Grünwald Stadium*.
33. Ruínas do templo de Zeus, em Olímpia.
34. Fusão de imagens de estátuas gregas. Imagens do prólogo de *Fest der Völker*, feitas por Willy Zielke. Note que elas apresentam tom esfumado devido á presença do crepe de seda a velar a lente da câmara.

35. Em buracos feitos no pátio central do *Grünewald Stadium*, Leni e seu assistente usam mini-câmeras para captar o salto em altura.
36. Hans Ertl e sua inovadora câmera subaquática nas provas de salto ornamental.
37. Imagens feitas por Hans Ertl: na superfície da água, o cinegrafista capta a natação; embaixo da plataforma, ele registra o momento em que o atleta se lança ao salto; com equipamentos à prova d'água, ele acompanha a submersão na piscina.
38. Epílogo de *Fest der Schönheit*, em que o estádio é circundado por holofotes de bateria anti-aérea, como concebido por Albert Speer. Encerramento dos Jogos e de *Olympia*.