

O DISCURSO IDEOLÓGICO DE OLYMPIA

LE DISCOURS IDEOLOGIQUE DES DIEUX DU STADE

Luiz Nazario*

Universidade Federal de Minas Gerais / CNPq

RESUMO

Os Jogos Olímpicos de 1936 em Berlim politizaram o esporte como nunca antes, transformando os 4.069 atletas dos 49 países participantes em peças manipuladas da gigantesca máquina de propaganda, para o orgulho da triunfante Alemanha sob o regime nazista, cujos valores eternos foram sublimados com extraordinário sucesso em *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema, Leni Riefenstahl, nazismo

Em 1931, Berlim foi designada a cidade anfitriã dos XI Jogos Olímpicos da era moderna, que seriam realizados do dia 1º ao dia 16 de agosto de 1936. No meio do caminho, os nazistas tomaram, em 1933, o poder na Alemanha. Adolf Hitler decidiu transformar aquele evento esportivo numa grande vitrina do regime nacional-socialista. As Olimpíadas eram a ocasião perfeita para propagar mundialmente os ideais do “Terceiro Reich”. Supostamente inspirados na Antiguidade clássica, os nazistas forçariam o delicado modelo greco-romano a entrar no pançudo manequim alemão.

Para o evento foi construído, entre 1934 e 1936, o neoclássico Estádio Olympia, em Berlim, como um agigantado anfiteatro greco-romano, projetado pelo arquiteto Werner March. Ele estaria apto a abrigar 100 mil espectadores, uma massa duas vezes maior que a outrora acomodada pelo Coliseu, em Roma, que dispunha de 50 mil lugares.

Nos XI Jogos Olímpicos introduziu-se, pela primeira vez, o costume de trazer a tocha olímpica desde terras gregas: 3.000 esportistas revezaram-se conduzindo da antiga cidade de Olímpia até o Estádio Olympia a “chama sagrada”, atravessando a Grécia, a Bulgária, a Iugoslávia, a Hungria, a Áustria, a Tchecoslováquia e a Alemanha. O hino olímpico foi recuperado para a ocasião, sendo regido por Richard Strauss na cerimônia inaugural de abertura dos jogos.

Os jogos foram divulgados pelas primeiras programações transmitidas pela TV em caráter experimental: telões foram postos em vários pontos da Alemanha e cerca de 100 mil pessoas puderam ver os Jogos ao vivo, gratuitamente. Para bem impressionar os turistas e as equipes estrangeiras, as placas de “Judeus aqui não são admitidos” e de “Não nos

* luiz.nazario@terra.com.br

responsabilizamos pela entrada de judeus nesse local” foram temporariamente retiradas. Pouco antes do início dos Jogos, no dia 16 de julho de 1936, cerca de 800 ciganos de Berlim e arredores foram presos e confinados no campo de concentração de Marzahn para não serem vistos pelos estrangeiros. As autoridades nazistas ordenaram ainda que não se prendessem os visitantes estrangeiros homossexuais.

Para imortalizar o evento, o Comitê Olímpico Internacional (COI) encomendou ao governo alemão as filmagens dos Jogos.¹ Hitler teria indicado sua cineasta predileta, Leni Riefenstahl, para a grandiosa tarefa, após o sucesso das encomendas anteriores financiadas, como esta também o seria, pelo Partido Nazista² e pelo Ministério da Propaganda.³ Riefenstahl fundou a empresa Olympiade-Film GmbH, tendo seu irmão como sócio, para receber de Josef Goebbels o crédito de três milhões de marcos disponibilizados para a produção do filme.

Para absorver a maior parte desse orçamento, Riefenstahl desempenhou diversas funções em sua produção “independente”: ela escreveu, produziu, dirigiu e montou *Olympia*, que adquiriu, assim, os contornos de um “filme de autor” ou de um “filme de arte”. Em suas *Memoiren* [Memórias], a diretora assumiu que o projeto de *Olympia* teria sido proposto por ela ao COI. Mas foi Hitler quem a incumbiu de dirigir o filme, que foi produzido por Goebbels.⁴ Em julho de 1936, antes dos Jogos, Riefenstahl levou sua equipe à Grécia para ali rodar um prólogo.

Em agosto tiveram início as filmagens dos Jogos em Berlim. Riefenstahl obteve uma permissão especial para transformar o Estádio Olympia num gigantesco estúdio cinematográfico, com 23 operadores de câmara,⁵ alguns dos quais “enterrados” até a cintura no gramado, captando os esforços dos atletas. Trilhos foram montados para os cinegrafistas poderem acompanhar corridas e saltos em *travellings*. Foram utilizadas de 40 a 60 câmeras de diversos formatos, dotadas de teleobjetivas gigantes e de guias, algumas construídas para as provas de natação; outras colocadas em balões, com bilhetes pedindo aos que as encontrassem que as encaminhassem à equipe do filme. As imagens obtidas por essas câmeras saíram tremidas e nenhuma foi aproveitada.

Com um orçamento inédito para um filme documentário, Riefenstahl pode requintar ao máximo sua produção, utilizando tomadas em câmera lenta, embaixo d’água, no alto de torres, dentro de covas, em panorâmicas aéreas. Empregou três diferentes películas em preto e branco: filme Agfa, para os planos arquitetônicos; Kodak, para os

¹ A produção de um filme oficial das Olimpíadas foi um costume que se implantou somente a partir dos Jogos de Helsínki, em 1952.

² Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) [Partido Nacional-socialista dos Trabalhadores Alemães].

³ Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) [Ministério Imperial para Esclarecimento Público e Propaganda / Ministério da Propaganda].

⁴ DOWNING. *Olympia*.

⁵ Hans Ertl, Walter Frenz, Guzzi Lantschner, Kurt Neubert, Hans Scheib, Andor von Barsy, Wilfried Basse, Franz von Friedl, Hans Gottschalk, Willi Hameister, Walter Hege, Werner Hundhausen, Hainz von Jaworsky, Hugo von Kaweczynski, Albert Kling, Ernst Kunstmann, Leo de Laforgue, Alexander von Lagorio, Otto Lantschner, Erich Nitzschmann, Hugo O. Schulze, Karl Vass e, finalmente, responsável pelas imagens do prólogo, Willy Zielke.

retratos; Perutz, para os campos e gramados. Alegando não poder saber de antemão quais esportes bateriam recordes, Riefenstahl ordenou que todas as 129 modalidades esportivas inclusas nos Jogos fossem filmadas. Isso consumiu 400 quilômetros de negativos, quantidade suficiente para preencher mais de 250 horas de projeção.

Leni levou 10 semanas somente para *ver* o material filmado. A montagem custou-lhe dois anos de trabalho, a um ritmo de 10 a 20 horas de dedicação exclusiva por dia. E só conseguiu concluir a montagem naquele prazo graças à Litax criada pelo seu mentor Dr. Fanck – um prático visor de películas sem som, que acelerava o processo de seleção do material. Riefenstahl desenvolveu um método original de seleção de cenas arquivando-as de acordo com uma tabela de cores. Reduziu, enfim, os 400 quilômetros de negativos a 6.151 metros. Com duração final de quase quatro horas, *Olympia* foi dividido, para exibição, em duas partes: *Teil 1. Fest der Völker* (Parte 1. Festa dos Povos, 126') e *Teil 2. Fest der Schönheit* (Parte 2. Festa da Beleza, 99'). Além da versão original em alemão, o filme ganhou versões, ligeiramente diferentes, em inglês, francês e italiano.

Fest der Völker inicia-se com um paralelo entre a Antiguidade clássica e o “Terceiro Reich”. Letreiros gravados em pedra, como baixos-relevos, dedicam solenemente o filme “à honra e à fama da juventude do mundo”. A realização dos Jogos Olímpicos na Alemanha nazista é apresentada como uma continuidade do espírito olímpico da Grécia clássica. Imagens enevoadas dão lugar à visão de ruínas gregas, entre as quais se destacam as colunas do Parthenon. As colunas fundem-se com rostos de estátuas: de Alexandre, o Grande, de Apolo, do Fauno barberino, de Aquiles, de Páris. Os deuses, semideuses, heróis e guerreiros da Antiguidade Clássica terminam por surgir de corpo inteiro, e através de hábeis efeitos de luz e movimentos de câmara, os belos corpos de pedra ganham vida: a imagem do Discóbolo de Míron funde-se à do atleta alemão Erwin Huber, inteiramente nu, na mesma posição. Esse prólogo, muito admirado pelos críticos, com suas elaboradas sobreimpressões, foi filmado por Willy Zielke.

Como que saídos da Grécia Antiga, homens musculosos vestidos de tanga simulam jogos e mulheres nuas dançam com seus arcos. Numa coluna de fogo, um jovem grego acende a tocha olímpica. Na verdade, esse jovem, que encantara Riefenstahl como “jovem grego clássico ideal”, e que ela convidara para desempenhar o papel, não era grego, mas russo, chamado Anatol Dobriansky.

De Olímpia, passando por Termópilas, Delfos e Corinto, a velha chama é carregada por 3331 corredores, atravessando Bulgária (Sofia), Iugoslávia (Belgrado), Hungria (Budapeste), Áustria (Viena), Tchecoslováquia (Praga), até chegar a Berlim, num total de 3187 quilômetros percorridos. A chama é depositada numa enorme taça, filmada contra o sol poente, numa imagem crepuscular de grande força mística. Num breve discurso, Hitler em pessoa dá por abertos os XI Jogos Olímpicos da Era Moderna. O sentido desse prólogo é assim explicado na sinopse original do filme:

O prólogo leva-nos de volta à Antiguidade, quando, já há muitos séculos passados, floresciam os campeonatos de Olímpia. A Antiguidade Clássica formou os ideais de Força, Beleza e Graça. Os frequentadores dos templos gregos miravam os gestos e rostos de estátuas que os grandes escultores de cada época criaram. São imagens de deuses, semideuses, heróis e guerreiros. Aquiles, Paris, Alexandre, o Grande imprimem diferentemente a imagem ideal da beleza masculina. Mas também as formas femininas nas estátuas imortais de Afrodite são complementos necessários ao ideal da beleza masculina

nesse círculo, a eterna nostalgia ao lado da força. Da tensa contração do Discóbolo de Míron surge o atleta de nossos dias. E, como Afrodite se apresenta como um complemento da força masculina, figuras femininas são introduzidas com seus jogos e, graciosas, dançam ao lado dos atletas. Desse ritmo da ânsia por Beleza nasce a Chama. A Chama acende a tocha, que carrega o fogo eterno do altar primitivo de Olímpia, através de sete países, até o Estádio de Berlim, onde ele crepita no décimo sexto dia dos XI Jogos Olímpicos sobre a juventude de 52 nações e seus lutadores.⁶

Na marcha das nações, muitas equipes cumprimentam o anfitrião dos Jogos com o braço estendido na saudação de “Heil, Hitler”. Os atletas da Grécia, da Áustria, da Itália e até da França fazem a *Deutscher Gruß* (saudação alemã) ou *Hitlergruß* (saudação de Hitler). A equipe da Áustria é aplaudida com o mesmo entusiasmo com que a plateia, majoritariamente alemã, aplaude a equipe da Alemanha. Hitler, que nasceu na pequena cidade austríaca de Linz, é então focalizado com uma expressão comovida.

Durante os campeonatos, Hitler, Goebbels e Goering são mostrados como torcedores fanáticos que não escondem sua satisfação em ver triunfar os atletas da Alemanha, nem a decepção que sentem quando eles são derrotados. Por seu lado, os atletas do Reich esforçavam-se ao máximo para ganhar as medalhas, sabendo-se observados pelo *Führer*, transformados por esse olhar em emissários silenciosos de uma ideologia, engajados num campo de batalha simbólico para provar a “superioridade da raça”.

Os comentários dos locutores em *Olympia* são enérgicos, mas não deixam transparecer emoções pessoais, como se, por trás da narração, outro comentário entoasse: “Que vença o melhor!” Apenas em um momento essa objetividade cai por terra, quando se anuncia uma prova entre atletas negros e a “raça superior dos brancos”. Na verdade, essa “locução ao vivo” foi gravada posteriormente pelos locutores de rádio Paul Laven e Rolf Wernicke, contratados pela produção. Todos os sons do filme foram sincronizados em estúdio, com uma única exceção: a fala de Hitler, gravada ao vivo.⁷

As vitórias do fenomenal Jesse Owens foram registradas sem comentários. Os atletas negros dos EUA, assim como alguns japoneses, mostram-se superiores em diversas provas. Nenhum concorrente é destacado: neste “filme esportivo” os atletas não existem como indivíduos, com seus medos e inseguranças; eles representam tão somente a nação a que pertencem. Só seu desempenho conta. Contudo, na segunda parte do filme, *Fest der Schönheit*, o prólogo parece revelar aspectos íntimos dos atletas finlandeses na cidade olímpica ao nascer do sol, conforme a sinopse original:

O filme nos guia na madrugada da cidade olímpica. Entoa-se o *scherzo* de uma sinfonia fílmica: a natureza mal despertou e os jovens atletas já estão de pé. Tem lugar o treino matinal na cidade olímpica. Seguimos a câmara, que entra até dentro da sauna, mergulhando no refrescante banho de vapor dos finlandeses.⁸

A câmara indiscreta de Riefenstahl religa a aurora, o murmúrio das fontes e os brilhos das teias de aranhas matinais ao banho nu dos atletas finlandeses no lago: como se eles fizessem parte da Natureza. Em seguida, penetrando na sauna, ela flagra os nórdicos

⁶ RIEFENSTAHL. *Schönheit im olympischen Kampf*, tradução minha.

⁷ RIEFENSTAHL. *Memórias*, p. 210.

⁸ RIEFENSTAHL. *Schönheit im olympischen Kampf*, tradução minha.

em alegre camaradagem, massageando mutuamente seus corpos nus – camaradagem que é um dos motivos da arte nazista, exaltando a íntima convivência masculina nas organizações do Partido e do Exército. Leni filma com gosto esse prólogo sem comentários. Apenas a música de Herbert Windt e Walter Gronostay pontua as imagens da “sinfonia da natureza”, à qual a “raça ariana”, em sua orgulhosa nudez, é reintegrada, num estilo de vida campeão, digno de belos corpos.

Após o prólogo “poético”, Riefenstahl tentou animar o enfadonho documentário esportivo através de alguns recursos cinematográficos originais. Na sequência da regata, a montagem foi acelerada para conferir maior dramaticidade à competição. Com uma permissão inédita que lhe concedeu a Associação Olímpica, Leni fez largo uso das teleobjetivas. A cineasta preferia, à autenticidade do registro das provas, o impacto dramático das cenas montadas. Assim, intercalou cenas da competição ao vivo com tomadas dos ensaios dos atletas e de encenações com os atletas depois das provas.

A edição das diversas tomadas em treinos, provas e encenações, leva o público a ter a sensação de “acompanhar” bem de perto o esforço de cada atleta na luta pela conquista das medalhas. O espectador pode contemplar a agonia implícita no ato de quebrar os records: a contração dos músculos, a distorção das expressões faciais, o suor escorrendo por todos os poros. Os atletas esfalfam-se em primeiro plano enquanto a torcida se retorce e grita histericamente ao fundo. “A massa aprecia o esforço, ela bebe o suor”: a observação de Baudelaire ganha uma ilustração eloquente. A vitória é o apanágio de quem se sacrifica. O sofrimento é recompensado com coroa de louros e hino entoado em coro pelos fracos.

Leni continua a extrapolar “poeticamente” a realidade supostamente documentada filmando as sombras dos esgrimistas ou dos maratonistas, de preferência aos próprios competidores, demonstrando apego maior ao esteticismo que às provas em pauta, deslocadas para segundo plano. E, na montagem mais brilhante de *Olympia*, os nadadores saltam dos trampolins em ângulos inusitados, em ritmo cada vez mais lento, até que os saltos são interrompidos no seu vértice, sem que a queda seja mostrada. Um salto é seguido de outro, como se os nadadores se houvessem transformado em pássaros no ar, desafiando a lei da gravidade, voando em direção ao sol. Alguns historiadores atribuíram essa montagem criativa ao cineasta vanguardista Walter Ruttmann, em colaboração não creditada. Mas essas suspeitas nunca foram comprovadas.

Por fim, uma panorâmica do Estádio mostra o balé de um grupo de mulheres. A câmara afasta-se pouco a pouco, até englobar uma massa feminina, e depois a multidão convertida em pontos, movendo-se todos eles no mesmo ritmo até formar, no gramado, entre tochas e bandeiras, a logomarca dos Jogos Olímpicos. Uma impressionante formação luminosa de forma piramidal cobre todo o Estádio Olympia. É uma das famosas “catedrais de luz” criadas pelo arquiteto predileto de Hitler, Albert Speer, com poderosos canhões luminosos reservados para a defesa antiaérea, emprestados pela Luftwaffe para as grandes manifestações nazistas. A câmera mergulha no monumento imponderável, apontando para o foco dos holofotes, que brilha na noite como novo sol.

Hitler, Goebbels e Goering, que apareciam torcendo na primeira parte do filme, estão ausentes de *Fest der Schönheit*, aparentemente decepcionados com alguns inesperados fracassos dos atletas da Alemanha, que falharam na conquista das medalhas de ouro. Muitos japoneses (não “arianos”) e negros americanos (de “raça inferior”) arrebataram-lhes essas medalhas, humilhando a “raça superior”. A ausência de Hitler

nessa segunda parte de *Olympia* parece indicar que o resultado dos Jogos não foi bem aquele que ele havia desejado. O evento não “merecia” mais seu entusiasmo. Dirigentes e atletas alemães foram perseguidos por seus fracassos após o encerramento dos Jogos.

Apesar desses contratempos, a Alemanha foi a grande vencedora, arrebatando não as 60 medalhas de ouro que o *Führer* esperava e anunciara na abertura, mas 33, além das 26 medalhas de prata e das 30 de bronze, num total de 89 medalhas. O principal adversário da Alemanha já se revelava: os EUA, considerados pelos nazistas como “racialmente decadentes”, com uma equipe de 312 atletas, 18 dos quais afro-americanos, ficaram em segundo lugar, conquistando 24 medalhas de ouro, 20 de prata e 12 de bronze, num total de 56 medalhas. O afro-americano Jesse Owens, neto de escravos, teria irritado os líderes nazistas ao quebrar 11 recordes olímpicos e conquistar quatro medalhas de ouro (em corrida de 100 e 200 metros, revezamento e salto em distância), tornando-se o maior atleta das Olimpíadas de Berlim.

Embora Hitler tenha se recusado apertar a mão de Owens na cerimônia de encerramento, Leni registrou em *Olympia* tanto o heroísmo do Barão de Wangenheim, que continuou a cavalgar com a clavícula quebrada até conquistar a medalha de ouro para a Alemanha, quanto os triunfos do atleta negro. Essa aparente imparcialidade da cineasta pareceu, aos pósteros, em contradição com o imaginário racista do regime.

Mas as vitórias de Owens filmadas por Leni não foram censuradas por Goebbels. Riefenstahl estava tão certa de que *Olympia* agradaria a Hitler que sugeriu sua estreia como parte das programações de comemoração do 49º aniversário do *Führer* a 20 de abril de 1938. Hitler aprovou a ideia e não deixou de comparecer ao Ufa Palast am Zoo, em Berlim, para receber pessoalmente seu presente. O público aplaudiu com entusiasmo a projeção. Poucos dias depois o filme ganhou o Prêmio do Estado do Filme Alemão. Na Itália fascista, ela arrebatou o Prêmio de Melhor Filme da Bienal de Veneza. Leni pôde vender seu filme para diversos países, incluindo o Brasil. Como estaria *Olympia* em contradição com a ideologia racista do nazismo?

Os poucos negros que viviam na Alemanha deviam ser vistos como exemplares de uma “raça” inferior incapaz de “disfarçar-se”, não necessitando de distintivos. Não foi instituída proibição específica para negros no cinema nazista. Eles podiam trabalhar como figurantes e acabaram fazendo diversas “pontas” em filmes nazistas, como símbolos de decadência, primitivos exóticos ou objetos de espanto. A presença destacada de Owens em *Olympia*, e suas vitórias, certamente incomodaram os ideólogos nazistas, mas não era o caso de proibir o filme. Apenas a presença de judeus estava expressamente proibida no cinema nazista, e só ocorreu com permissão especial de Goebbels em raras propagandas explícitas dedicadas à “questão judaica”.

Olympia pretensamente congregava os povos numa festiva competição. Mas esse conagração e essa festa era uma farsa. Só alemães “arianos” poderiam participar de seus Jogos, já que desde 1933 as associações esportivas da Alemanha excluía os atletas judeus e ciganos. Os nazistas abriram uma única exceção no caso da esgrimista alemã de origem parcialmente judaica Helene Mayer, que vivia na Califórnia e obteve uma permissão especial para representar a Alemanha.⁹

⁹MOGULOFF. *Foiled: Hitler's Jewish Olympian; the Helene Mayer Story*.

Quando se descobriu tardiamente que Rudi Ball, da equipe olímpica alemã de *hockey* no gelo, era “meio-judeu”, os jornais foram proibidos de mencionar o fato para não causar um escândalo. Já a atleta judia Margaret Bergmann, recordista alemã em salto em altura, foi selecionada nas prévias, mas excluída da equipe olímpica, sendo substituída pela saltadora Dora Ratjen, que na realidade era um homem registrado e criado como menina. Como ela /ele tinha, talvez por ser homem, a segunda melhor marca entre as saltadoras alemãs, foi escolhida/o para substituir a Bergmann, que amargou essa injustiça pelo resto da vida. Ratjen, porém, decepcionou os nazistas, ficando em quarto lugar. Em 1938, quando ela/ele bateu o recorde mundial feminino, ao voltar de trem para casa sua barba por fazer foi notada. Com o fim da farsa, Dora mudou seu nome para Heinrich.

Os nazistas não podiam “selecionar” as equipes estrangeiras, e atletas judeus de outros países, incluindo sete dos EUA, foram a Berlim a despeito da pressão de organizações judaicas que sonhavam com um boicote mundial aos Jogos. Mas os atletas – judeus e não judeus – estavam mais interessados em ganhar medalhas que em se engajar politicamente. E nove atletas judeus de países estrangeiros conquistaram medalhas nas Olimpíadas nazistas. Assim que a festa terminou as perseguições a judeus, ciganos e homossexuais foram retomadas com muito maior intensidade. A primeira vítima foi o chefe da Vila Olímpica, Capitão Wolfgang Fuerstner, que se suicidou ao ser demitido do Exército por sua origem judaica, apenas dois dias após o fim das Olimpíadas.¹⁰

Com *Olympia*, Leni transmitiu da Alemanha não uma imagem de nação sábia e humanista, mas de nação insolente e triunfante, capaz de suscitar admiração e temor. Superando sua derrota e humilhação na Primeira Guerra, a Alemanha voltava simbolicamente a vencer. Conforme o planejado, os nazistas converteram os Jogos Olímpicos numa máquina de propaganda, que atingiu três milhões de pessoas nas arquibancadas do Estádio Olympia e incontáveis milhões pelo rádio, pelas mídias impressas e pelos cinemas que exibiram *Olympia*. A sinopse original do filme já prometia a eternização dos valores fascistas:

Os fogos de encerramento não significam o fim, e sim a ressonância de um eterno acorde, que foi uma vez tocado. Enquanto a chama olímpica declina, a câmera sobe ao longo da catedral de luz em que os refletores transformam o estádio. O teto dessa catedral de luz saúda como mensagem de fogo – é a mesma luz que outrora brilhava sobre a Acrópole.¹¹

Em 1937, Speer já planejava o Deutsches Stadion (Estádio Alemão) em Nuremberg para acomodar 400.000 pessoas (sua construção seria interrompida pela guerra). O novo estádio abrigaria os Jogos Arianos, com os quais os nazistas desejavam suplantar os Jogos Olímpicos e evitar vitórias de atletas de “raça inferior”. Após a anexação da Áustria em 1938, Riefenstahl encontrou-se ali com Hitler e o apoiou publicamente. Concluiu a edição de *Olympia*, e começou a planejar seu lançamento. De agosto a outubro, viajou por toda a Europa para apresentar *Olympia*, fazendo de seu filme um cartão de visitas do “Terceiro Reich”, exibindo-o com sucesso em diversos países.

¹⁰ OS JOGOS Olímpicos de 1936 - Berlim. *Enciclopédia do Holocausto*.

¹¹ RIEFENSTAHL. *Schönheit im olympischen Kampf*, tradução minha.

Após conquistar a Europa, Leni pretendeu conquistar a América. Em novembro de 1938, embarcou numa turnê pelos EUA, incluindo Hollywood. Na comitiva de propaganda encontrava-se o jornalista Ernst Jäger, influente editor do *Film-Kurier*, que há pouco perdera o emprego e fora expulso da Câmara de Cultura do Reich por recusar divorciar-se da esposa judia. Quando Riefenstahl chegou à América os jornais estampavam notícias assustadoras sobre a *Reichskristallnacht* [Noite de Cristal do Reich], ocorrida a 9 de novembro de 1938.

Leni encontrou uma imprensa americana hostil, cobrando sua posição a respeito do pogrom perpetrado pelo Estado que financiava seus filmes. Ela respondeu irritada que tudo não passava de calúnias contra Hitler. Riefenstahl foi então boicotada em Hollywood, sendo recebida em toda parte com cartazes de “Leni go home”. Apenas Hal Roach e Walt Disney receberam sua visita. Disney teria cedido apenas por temer um boicote às suas produções na Alemanha. Mas rejeitou uma exibição privada de *Olympia* e declarou mais tarde que não sabia quem era Riefenstahl.

Inconformada com o boicote de Hollywood, Riefenstahl desdobrou-se em insistências até conseguir organizar uma exibição de *Olympia* para 50 jornalistas e executivos. A imprensa cooptada lançou alguns comentários entusiásticos. O *Los Angeles Times* escreveu: “Este filme é um triunfo da câmera e uma epopeia da tela. Ao contrário dos rumores, é de nenhuma maneira um filme de propaganda, mas uma propaganda para qualquer nação, seu efeito é definitivamente zero.”¹² O elogio enviesado também teve um efeito “definitivamente zero”, e Leni retornou frustrada para a Alemanha, onde acusou Jäger de sabotar seus esforços para organizar a distribuição americana de *Olympia*.

Embora Jäger negasse ter tido qualquer influência no fracasso de Leni em encontrar um distribuidor americano interessado em *Olympia*, ao não retornar à Alemanha ele deu à cineasta a certeza de sua vilania. Em suas *Memoiren*, Leni relata quão dolorosa foi-lhe sua “traição”: ela se batera contra o desejo de Goebbels para incluir Jäger na comitiva. Em sua egolatria, Riefenstahl não percebe que talvez doesse mais a Jäger as opções que tinha na Alemanha nazista: entregar a esposa judia à Gestapo ou viver com ela boicotado até a morte.

A 10 de junho de 1939, o COI outorgou a Riefenstahl o Diploma Olímpico, demonstrando indiferença à politização dos Jogos – ou assumindo-a. Foi uma chocante consagração da propaganda nazista no limiar da guerra. Ironicamente, a eclosão do conflito impediu Riefenstahl de viajar a Londres para receber seu prêmio, que só lhe foi entregue em 1948, nos primeiros Jogos Olímpicos do pós-guerra, em Lausanne. Uma outorga que evidenciou a indiferença do COI a milhões de vítimas da guerra.

Olympia exerceu, e ainda exerce, um grande fascínio sobre o público e sobre a crítica. Isso se deve à oportunidade que o filme apresentou à fantasia homoerótica em seu registro da beleza dos corpos masculinos. Essa oportunidade era especialmente rara no cinema da época. No filme, os corpos masculinos são mostrados nus ou quase nus, os músculos retesados desencadeando pulsões e fetichismos, o que explica a admiração de *Olympia* por homossexuais assumidos e recalçados.

¹² Citado por DIDINGER; MACNOW. *The ultimate book of sports movies*, p. 292. No original: “This picture is a triumph of the camera and an epic of the screen,” wrote the *Los Angeles Times* in 1938. “Contrary to rumor, it is in no way a propaganda movie and as propaganda for any nation its effect is definitely zero.”

Exibidos como secundários, os corpos femininos não merecem a mesma atenção que os corpos masculinos; apenas no prólogo e no epílogo os corpos femininos ganham alguma importância, como moldura do quadro e complemento do principal. O homoerotismo de *Olympia* pareceu a alguns em contradição com o fascismo. Para Wolfgang Limmer, *Olympia* seria algo bem diferente de um filme de propaganda do “Terceiro Reich” por “saber gozar a beleza do corpóreo”. Para David Hinton, *Olympia* é apenas “um poema, um hino, um panegírico, uma ode à beleza... um dos grandes momentos da beleza na história do cinema”.¹³ É de certo modo a opinião de Roger Manvell e Heinrich Fraenkel,¹⁴ Charles Ford,¹⁵ Jeffrey Richards,¹⁶ Richard Mandell¹⁷ e Kelvin Brownlow.¹⁸

Muitos outros críticos integram o coro dos fãs que absolvem *Olympia* de sua propaganda, sendo até cansativo listar a todos. A lista inclui mesmo aqueles aparentemente menos atingidos em suas pulsões homoeróticas e que consideram a exibição de corpos nus e musculosos de *Olympia* como *naïf* e *Kitsch*, sem resistir, contudo, a conceder “qualidades cinematográficas” ao filme, aclamando Riefenstahl como “gênio” e sua obra como um “marco na técnica do documentário”.

Para Richard Winnington, por exemplo, *Olympia* seria uma impecável cobertura dos Jogos Olímpicos “entrelaçada com *Kraft durch Freude*, mística teutônica e idealização do jovem corpo macho, com fanfarra e cerimonial, feias sequências neoclássicas e aspectos risonhos e felizes do *Führer*”.¹⁹ Esses “impingimentos odiosos” não impediriam, contudo, o filme de ser “um triunfo, um completo uso do cinema para descrever um grande evento (...), um modelo de reportagem imaginativa para futuras coberturas dos Jogos Olímpicos.”²⁰ Tanto entusiasmo anula qualquer senão anterior.

Francis Courtade e Pierre Cadars Para Francis observaram que *Olympia* transcendeu a reportagem dos Jogos Olímpicos para dar “um testemunho da perfeita boa saúde da Alemanha.” O sentido da “perfeita boa saúde da Alemanha” não sendo aprofundado nem esclarecido, eles passam a elogiar o filme como “incontestavelmente um evento na história da reportagem esportiva”, graças, sobretudo, “à engenhosidade, à invenção contínua da encenação que, sem cessar, passa do geral ao particular, do conjunto ao detalhe, da massa de espectadores ao atleta que luta”. E concluem eufóricos: “todos os cineastas de atualidades têm uma dívida para com Leni Riefenstahl.”²¹

David Thomson sustenta que as mensagens de *Olympia* não são políticas e o filme não pode ser considerado como “propaganda”.²² E até Susan Sontag, que definiu como

¹³ HINTON. *The films of Leni Riefenstahl*.

¹⁴ MANVELL; FRAENKEL. *Goebbels*.

¹⁵ FORD. *Leni Riefenstahl ou le triomphe du documentaire*, p. 59-78.

¹⁶ RICHARDS. *Visions of yesterday*.

¹⁷ MANDELL. *The nazi olympics*.

¹⁸ BROWNLOW. *Einführung*.

¹⁹ WINNINGTON. *Film: criticism and caricatures 1943-1953*, p. 73.

²⁰ WINNINGTON. *Film: criticism and caricatures 1943-1953*, p. 73.

²¹ COURTADE; CADARS. *Histoire du cinéma nazi*, p. 54.

²² THOMSON. *A biographical dictionary of the cinema*.

ninguém a “estética fascista” nos filmes de Riefenstahl, chegou a pensar a cineasta como uma artista cujas principais preocupações não fossem políticas.²³ Atenta ou não ao momento político, o fato é que as opções “puramente técnicas e estéticas” de Leni sempre a conduziram, dos “filmes de montanha” aos filmes do NSDAP, aos mesmos círculos políticos de direita e de extrema-direita. O conceito nazista de “Força e Beleza” a atraiu irresistivelmente. “Meu ideal morreu em 1945”, ela deixou escapar em *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl [A deusa imperfeita, 1993]*, de Ray Müller.

Atingidos em suas pulsões homoeróticas, os críticos tentam disfarçar o principal motivo dos elogios desbragados que geralmente fazem ao filme. Ao cabo das exaltações, *Olympia* termina despolitizada, reivindicada como pura experimentação técnica e estética e até como fantasia antifascista, em contradição com o regime que o encomendou. Só ignorando o contexto histórico de sua produção, é possível considerar *Olympia* isento de propaganda, apolítico ou – absurdo dos absurdos – antifascista.

O filme foi concebido como um reforço da decisão tomada pelo Presidente do Comitê de Organização da XI Olimpíada, Theodor Lewald, e por seu secretário-geral, Carl Diem, de transformar, de acordo com as instruções de Goebbels, os Jogos Olímpicos em um “gigantesco instrumento de manipulação”.²⁴ *Olympia* não foi encomenda de exceção. Ela nasceu no bojo de uma numerosa produção de documentários que celebravam a superioridade física e mental da “raça ariana” e o espírito de competição que devia reinar num mundo belo e são, preparando a juventude para o trabalho voluntário, o serviço militar e as campanhas de guerra.

Riefenstahl desejou compor um “documento atemporal de uma grande idéia, um hino à beleza e à luta”.²⁵ O ideal nazista de “Força e Beleza” atingia seu ponto culminante, com diversos ataques à feiura, doença, insanidade e sujeira dos “inimigos objetivos da Alemanha”. Estava em marcha o extermínio das “vidas indignas de serem vividas” através de um Programa de Eutanásia. Os judeus foram caluniados na exposição *Der ewige Jude [O eterno judeu, 1937]*. A partir de 1937, a Grande Exposição de Arte Alemã, que se repetiria anualmente, propôs uma arte “livre do veneno da modernidade”. Depois dos prévios “museus de horrores”, organizou-se a exposição *Entartete Kunst [Arte degenerada, 1937]*, associando a arte moderna à decadência da “raça”.

Olympia propagou com eficiência os valores eternos do nazismo: sacrifício da individualidade; glorificação da mais dura competição e da peleja entre as nações; perseguição sem tréguas da vitória; triunfo dos mais fortes sobre os mais fracos; celebração da força de vontade; preferência pelos jovens e saudáveis sobre velhos e doentes; superioridade do corporal sobre o espiritual; desprezo pelos intelectuais; celebração de heróis, deuses, campeões, super-homens, premiados por qualidades biológicas e esforços físicos. Um corpo saudável era requisitado pela máquina de guerra. Até o erotismo presente no filme interessava ao fascismo, empenhado em fazer a população proliferar para sacrificar parte dela na guerra, mantendo a outra proliferando, para obter outra parte sacrificável...

²³ SONTAG. Fascinante fascismo.

²⁴ BOHLEN. *Die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936*, p. 53.

²⁵ RIEFENSTAHL. *Schönheit im olympischen Kampf*, p. 5.

O ideal nazista de “Força e Beleza” que o filme ilustrava com perfeição levou o regime a exterminar cerca de 6.000.000 judeus, 250.000 a 500.000 ciganos, perto de 100.000 “doentes incuráveis” e aproximadamente 10.000 homossexuais. Orgulho do regime, o filme contrapunha-se decididamente à *Entartete Kunst*. Segundo a sinopse original, *Olympia* era um “hino à força e à beleza do homem, uma visualização do espírito sadio no corpo sadio nas manifestações selecionadas da juventude do mundo”.²⁶

Os estafantes treinamentos e exercícios a que se dedicam os “jovens sadios” nas “manifestações selecionadas” parecem contradizer a ideologia nazista, provando que a natureza sozinha não é capaz de gerar um corpo campeão. Mas o treino esportivo que leva à vitória pode ser visto como um símbolo do trabalho que forja a nação. A competição que consagra o campeão equivale à militarização que fortalece cada país concorrente. A competição levada aos extremos evoca a conflagração mundial.

O gozo experimentado na conquista das medalhas equivale ao prazer obtido pelo vencedor na batalha. Os esportistas que se acariciam nus na sauna ou os nadadores que voam como pássaros em direção ao sol estão a gozar uma dimensão superior da vida, permitida apenas aos semideuses. O êxtase dos campeões é a recompensa de seu sacrifício. Mas depois do gozo, os atletas sacrificam-se ao deus-sol, doando seus corpos bem modelados ao Estado. “Você também pertence ao *Führer*”, rezavam uns cartazes nazistas com a estampa de jovens saudáveis e risonhas.

Com a manipulação política dos esportes pelos Estados modernos, a partir do exemplo nazista das Olimpíadas de 1936, propagado por *Olympia*, os valores eternos do fascismo ganharam o planeta. Esses valores são agora celebrados em escala global, em todos os jogos que mobilizam grandes massas, nas sucessivas Copas do Mundo e a cada nova edição dos Jogos Olímpicos. O espírito de “Força e Beleza” foi incorporado à sensibilidade contemporânea e ampliado como nunca antes.

A estética fascista *Olympia* foi renovada com o choque homoerótico da nudez “olímpica” incorporado à arte da fotografia e ao consumismo, nos nus artísticos de Herbert List, Bruce Weber, Mariano Vivanco e muitos outros, em álbuns autorais ou campanhas publicitárias ligadas à moda e a marcas famosas de perfumes, cuecas e jeans, assim como nos calendários *Les Dieux du Stade* [Os deuses do estádio] – título da versão francesa de *Olympia* – com jogadores de *rugby* despidos em *tableaux-vivants* ambíguos.

A parafernália usada por Riefenstahl não passa de sucata comparada aos equipamentos e coberturas das TVs via satélite. O próprio Estádio Olympia, hoje com 74.228 lugares, encontra-se apenas em 41º lugar no *ranking* dos maiores estádios do mundo. Um fascismo difuso, orquestrado pelas mídias em ininterruptas coberturas esportivas, converte as populações atingidas em fanáticos uniformizados; as torcidas organizadas, em gangues assassinas; e os esportistas, em modelos de sucesso para uma juventude inculta e ambiciosa, na qualidade de “deuses do estádio” cujas imagens valem ouro.



²⁶ RIEFENSTAHL. *Schönheit im olympischen Kampf*, tradução do autor.

RESUMÉ

Les Olympiades de 1936 à Berlin politisèrent les sports comme jamais auparavant, en réduisant les 4.069 athlètes des 49 pays participants à des pièces manipulés d'une gigantesque machine de propagande, pour l'orgueil de la triomphante Allemagne sous le régime nazi, dont les valeurs éternels ont été sublimés avec un succès extraordinaire en *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl.

MOTS-CLÉS

Cinéma, Leni Riefenstahl, nazisme

REFERÊNCIAS

- BOHLEN, Friedrich. *Die XI. Olympischen Spiele Berlin 1936*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1979.
- BROWNLOW, Kevin. Einführung. In: RIEFENSTAHL, Leni. *Schönheit im olympischen Kampf*. München: Mahnert Lueg, 1988.
- COURTADE, Francis; CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Le Terrain Vague, 1972.
- DIDINGER, Ray; MACNOW, Glen. *The ultimate book of sports movies*. Philadelphia: Running Press Book Publishers, 2009.
- DOWNING, Taylor. *Olympia*. London: BFI, 2012.
- FORD, Charles. Leni Riefenstahl ou le triomphe du documentaire. In: _____. *Femmes cineastes, ou le triomphe de la volonté*. Paris: Denöel/Gonthier, 1972. p. 59-78.
- GREGOR, Ulrich; UNGUREIT, Heinz. [Entrevista a Wolfgang Staudte]. *Filmstudio*, n. 48, 1966.
- HINTON, David. *The films of Leni Riefenstahl*. London: The Scarecrow Press, 1978.
- MANDELL, Richard. *The nazi olympics*. New York: MacMillan Company, 1971.
- MANVELL, Roger; FRAENKEL, Heinrich. *Goebbels. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1960.
- MOGULO, Milly. *Foiled: Hitler's Jewish Olympian; the Helene Mayer Story*. Muskegon, Michigan: RDR Books, 2002.
- MUSSOLINI, Vittorio. *Voli sulle ambe*. Firenze: G. C. Sansoni, 1937.
- OS JOGOS Olímpicos de 1936 - Berlim. *Enciclopédia do Holocausto*. Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005680>>. Acesso em: 4 abr. 2012.
- RICHARDS, Jeffrey. *Visions of yesterday*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- RIEFENSTAHL, Leni. *Schönheit im olympischen Kampf*. Berlim: NSDAP, 1937; München: Mahnert Lueg, reedição com apresentação de Monique Berlioux e introdução de Kevin Brownlow, 1988
- RIEFENSTAHL, Leni. *Memorias*. Madrid: Editorial Lumen, 1991.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 59-84.

THOMSON, David. *A biographical dictionary of the cinema*. London: André Deutsch Ltd, 1994.

WINNINGTON, Richard. *Film: criticism and caricatures 1943-1953*. London: Barnes & Noble, 1975.