

## A BELEZA ATLÉTICA NAS TELAS DO CINEMA (1895-1936)

Elcio Loureiro Cornelsen<sup>1</sup>

Belo Horizonte, MG, Brasil

**RESUMO:** Nossa contribuição visa a apresentar um breve estudo sobre os modos como a beleza atlética foi tratada nas telas de cinema desde os primórdios até 1936. Para isso, fundamentaremos nosso estudo a partir de conceitos propostos por Hans Ulrich Gumbrecht na obra *Elogio da beleza atlética* (2006). Elegemos para compor o *corpus* de análise uma série de filmes que têm por tema os Jogos Olímpicos na era moderna até 1936.

**Palavras-chave:** Cinema. Lazer. Beleza atlética. Jogos Olímpicos.

### THE ATHLETIC BEAUTY ON THE BIG SCREEN [1895-1936]

**ABSTRACT:** Our contribution is to present a brief study of the ways in athletic beauty was treated on the big screen from the beginnings to 1936. For this, our study will be based from concepts proposed by Hans Ulrich Gumbrecht at work *In Praise of Athletic Beauty* (2006). We chose to compose the corpus of analysis a number of documentary movies that have as their theme the Olympic Games in the modern era to 1936.

**Keywords:** Film. Leisure. Athletic Beauty. Olympic Games.

### LA BELLEZA ATLÉTICA EN LA PANTALLA GRANDE [1895-1936]

**RESUMEN:** Nuestra contribución es presentar un breve estudio de las formas en las que el tema de la belleza atlética fue tratado en el cine desde los inicios hasta la actualidad. Para esto, basamos en el estudio de los conceptos propuestos por Hans Ulrich Gumbrecht en el trabajo *Elogio de la belleza atlética* (2006). Elegimos para componer el *corpus* de análisis una serie de películas documentales que tienen como tema los Juegos Olímpicos de la era moderna hasta 1936.

**Palabras-clave:** Cine. Ócio. belleza atlética. Juegos Olímpicos.

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Germânicos. Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Email: [cornelsen@letras.ufmg.br](mailto:cornelsen@letras.ufmg.br)

## Introdução – O cinema e a beleza atlética

Na obra *Elogio da beleza atlética* (2007<sup>2</sup>), Hans Ulrich Gumbrecht discute uma série de aspectos de ordem estética que nos auxiliam a pensar a representação do corpo atlético nas Artes Plásticas, na Literatura, no Cinema e na Mídia em geral. Basicamente, o teórico parte de um questionamento no intuito de situar o problema: “Existe uma necessidade de elogiar os atletas ou basta que gostemos de assistir ao que eles fazem? [...] por que parece tão difícil usar as palavras certas e, acima de tudo, o tom certo?” (GUMBRECHT, 2007, p. 24).

Portanto, de início, Gumbrecht parece ressaltar certa dificuldade de se formular elogios à beleza atlética frente a possíveis inadequações da linguagem, ou mesmo porque a fruição na recepção estética, de antemão, já tornaria desnecessários tais elogios. Dessas conjecturas, para este breve estudo, tomamos exatamente aquela que reflete sobre possíveis modos de se elogiar a beleza atlética e a aplicamos à estética cinematográfica, lembrando que, como bem aponta Victor Andrade de Melo, “tudo o que está próximo do estético, como o esporte, acaba por aproximar-se da arte” (MELO, 2006a, p. 42).

Por sua vez, Cinema e esporte são fenômenos típicos da modernidade, pois se consolidaram em meio aos avanços técnicos e à ampliação dos espaços urbanos, seu habitat por excelência. Ambos se relacionam de diversas formas com o corpo, para além do elogio da beleza atlética, pois estabelecem padrões estéticos, podendo potencializar o consumo de produtos e de serviços, sobretudo na era da chamada “sociedade do espetáculo”.

Embora se constitua de uma linguagem de outra ordem, inegavelmente, desde os primórdios, o Cinema se ocupou do corpo humano na elaboração da própria tessitura do filme. Basta lembrarmos que os enquadramentos de tela são, justamente, definidos por parâmetros de tomadas do corpo humano: o *Close Up* ou Primeiríssimo Plano (enfoque do rosto), o Primeiro Plano (enfoque do busto), o Plano Detalhe (de um objeto ou parte específica do corpo que não o rosto e o busto) o Plano Americano (tomada do corpo humano à altura dos joelhos), o Plano Geral (enquadramento de corpos) etc. (BERNARDET, 2000, p. 38-39). Por assim dizer, na era moderna, o filme desempenha o papel que o epinício – uma ode que cantava os feitos de atletas na Antiguidade, um autêntico “canto da vitória” (KAKRIDIS, 2004, p. 159-160) – e que a escultura desempenhavam enquanto artes que registravam na Grécia Antiga os jogos e seus protagonistas.

Portanto, cabe uma indagação: como o corpo atlético poderia ser representado, de maneira elogiosa, através da linguagem cinematográfica? É justamente a essa questão que pretendemos responder com este breve estudo. Para isso, elegemos diversos trechos de

---

<sup>2</sup> Título original: *In Praise of Athletic Beauty*.

filmes documentários que retratam os Jogos Olímpicos na era moderna até 1936 para formarem o corpus de análise, com destaque para *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl.

## Cinema e beleza atlética – em busca de uma linguagem elogiosa

O elogio à beleza atlética remonta aos Jogos Olímpicos na Antiguidade. Como bem aponta Hans Ulrich Gumbrecht (2007), Píndaro foi um dos poetas de destaque que eternizou o desempenho atlético em seus poemas de um modo bem peculiar: ao invés de descrições detalhadas de cenas de disputas, o poeta voltava-se para o elogio em si: “Dominar esse esporte glorioso, em que competem/ Carros velozes e bravas façanhas,/ Determinada minha alma está, a glórias recitar.” (PÍNDARO *apud* GUMBRECHT, 2007, p. 26). Esses versos extraídos da “Ode sobre Teron de Acragás, vitorioso na corrida de carruagens” nada dizem sobre o atleta olímpico indicado no título e seu desempenho na competição.

“Sem *nenhuma* sugestão visual” (GUMBRECHT, 2007, p. 26; grifo no original): assim define Gumbrecht outros poemas de Píndaro em que o desempenho atlético é registrado apenas com menções a locais e a prêmios alcançados, como revelam os versos dedicados pelo poeta a Diágoras de Rodes, boxeador que venceu competições em Olímpia e em outras localidades: “A ele o bronze de Argos, a ele as obras da bigorna forjaram/ A ele os prêmios da Arcádia, e os jogos rituais da Boécia conheceram/ [...]” (PÍNDARO *apud* GUMBRECHT, 2007, p. 26).

Todavia, Gumbrecht não considera isso um demérito em relação aos poemas de Píndaro, mas sim um modo pelo qual o poeta procurou elogiar a beleza atlética:

[...] o poeta queria criar a imagem mais monumental que sua língua fosse capaz de produzir daqueles maravilhosos corredores e pilotos de carruagem, daqueles boxeadores e lutadores imbatíveis. Essa determinação em ver e valorizar a beleza atlética como encarnação dos valores mais altos da cultura é o que desejo chamar de ‘elogio’. [...] (GUMBRECHT, 2007, p. 26-27).

Por sua vez, essa falta de “sugestão visual” de cenas atléticas nos poemas de Píndaro serve de base para pensarmos as produções cinematográficas sobre o esporte e, em especial, sobre os Jogos Olímpicos: em que medida, por ser um sistema semiótico de outra ordem, o Cinema atuaria na produção de imagens de cenas atléticas de maneira elogiosa? A seguir, tomaremos trechos de alguns filmes para tentarmos responder a essa questão.

## Cinema e Jogos Olímpicos na era moderna I – dos primórdios a 1936

Cinema e Jogos Olímpicos na era moderna caminham juntos desde os primórdios. Victor Andrade de Melo ressalta essa relação de modo pontual:

[...] Não surpreende o fato de que o cinema e os jogos olímpicos tenham surgido na mesma época (1895 e 1896, respectivamente) e no mesmo lugar: França, país-chave para entender um novo estilo de vida que estava sendo gestado. (MELO, 2006b, p. 55)

Assim, esse encontro demandou – e ainda demanda – o desenvolvimento de uma narrativa que fosse propícia a apreender o esporte, apontado por Wolfgang Welsch como uma “arte de performance” (WELSCH *apud* MELO, 2006a, p. 44).

Posto isto, não resta dúvida de que o elemento central nessa “arte performática” é o atleta, mais especificamente o atleta em movimento, o corpo ocupando espaço no transcorrer do tempo. E é este que despertaria o interesse do Cinema:

[...] Se o corpo sempre foi a maior atração no cinema, ele também o era no âmbito da prática esportiva, destacadamente depois que o esporte passou a abandonar seu caráter pronunciado de jogo de azar. No final do século XIX, cada vez mais corpos musculosos em movimento seriam o grande motivo de atração que conduziriam os espectadores aos eventos esportivos. O esporte também era procurado pelo prazer de ver corpos “projetados” (nos gramados, campos, quadras). (MELO, 2006b, p. 65)

Todavia, no estudo de Hans Ulrich Gumbrecht, há um aspecto que, no nosso modo de entender, demanda maior reflexão, quando o assunto é o registro de imagens do corpo em movimento: ao discorrer sobre a dificuldade de se fazer elogio ao esporte, o teórico afirma que esta não se originaria na questão do movimento: “O problema não pode estar no fato de que todos os objetos passíveis de descrição estão em movimento (ou, para usar o termo filosófico de Husserl, ‘objetos temporais no sentido estrito’).” (GUMBRECHT, 2007, p. 30)

Sem dúvida, aspectos externos à própria prática esportiva acabam por comprometer os gestos de elogio, sejam eles de ordem econômica ou política. Entretanto, apenas isso não explica a dificuldade de se fazer elogio ao esporte através de procedimentos estéticos. Especificamente em relação ao Cinema, podemos afirmar que este, ao longo de mais de cento e vinte anos, teve de aprender a narrar, a desenvolver uma narrativa própria do meio, e isso envolvia também os modos de perceber e de filmar o corpo humano em movimento.

Desde as primeiras edições dos Jogos Olímpicos na era moderna, o Cinema se fez presente. No início, tratava-se de filmagens curtas, de caráter documental, voltadas para o registro de algumas competições. Todavia, concordamos com Victor Andrade de Melo ao afirmar que

[...] o ângulo de captação (os quais poderíamos tranquilamente denominar de planos, se quisermos utilizar a linguagem cinematográfica) podem ser muito mais subjetivos (*sic*) do que apressadamente pode-se imaginar (MELO, 2006b, p. 59).

Conforme proporemos a seguir, o elogio da beleza atlética através do Cinema pressupõe, justamente, esse caráter subjetivo, revelado na própria tessitura do filme ao captar imagens esportivas, do modo como este se estabelece na mesa de edição.

Além disso, cabe ressaltar que, como bem aponta Victor Andrade de Melo,

[p]ara a prática esportiva, a chegada da imagem foi bastante útil para a consolidação de seus elementos: heroísmo, superação, coragem, grandiosidade. A imagem foi fundamental para permitir que os “feitos esportivos” pudessem ser definitivamente registrados, preservados e exibidos em grande escala: [...] (MELO, 2006b, p. 65)

Entretanto, conforme frisado anteriormente, levaria algum tempo para que o Cinema desenvolvesse uma linguagem capaz de narrar os feitos atléticos. Da primeira edição dos Jogos Olímpicos da era moderna, realizada em Atenas no ano de 1896, restam poucas imagens filmicas, algumas tomadas curtas da cerimônia de abertura, principalmente devido ao seu caráter político, com a presença do Rei Jorge I, da Grécia, e com o desfile das delegações que mais se assemelha a uma parada militar, e outras poucas cenas de disputas no salto em altura, no salto sobre o cavalo, nas barras assimétricas e na ginástica de solo, imagens essas de baixa qualidade e com enquadramento fixo, com pouco destaque à movimentação corporal (ATHENS, 1896).

Por sua vez, esse quadro não se altera tanto com a segunda edição dos Jogos Olímpicos da era moderna, realizados em Paris no ano de 1900 como parte da programação da “Exposição Universal”. São poucas as imagens que restaram daqueles Jogos, com breves tomadas das competições: lançamento de disco, salto em altura, corrida, salto em distância. Mais uma vez, constata-se que, além de as imagens apresentarem baixa qualidade, o enquadramento não apresentava inovações em termos narrativos, de modo que os atletas “se moviam” diante da câmera fixa (PARIS, 1900).

Basicamente, isso se repetirá nas edições seguintes dos Jogos Olímpicos, na cidade norte-americana de Saint Louis, em 1904 (SAINT LOUIS, 1904), em Londres no ano de 1908 (LONDON, 1908), e em Estocolmo quatro anos mais tarde (STOCKHOLM, 1912). Em termos



filmicos, não se constata nas imagens remanescentes daqueles Jogos inovações no sentido de desenvolver uma narrativa que pudesse elogiar a beleza atlética. Não obstante uma melhora gradativa na qualidade das imagens e um aumento do número de modalidades e cerimônias de premiação filmadas, impõe-se o caráter documental, à época muito mais atrelado à ideia de registro da “realidade” do que propriamente de intervenção narrativa que pressupunha uma maior subjetividade ao se lidar com a composição das imagens, produzida na mesa de edição.

Vistas de uma perspectiva atual, tais filmagens apresentavam como característica uma descontinuidade na cobertura esportiva em si, uma vez que a câmera fixa em um tripé, quando muito, apenas com a movimentação em giro de 90°, cobria tão somente a cena que se descortinava diante dela. Assim, as filmagens de partida de pólo aquático, nos Jogos de Londres em 1908, dependem da movimentação da bola e dos atletas na piscina, pois a câmera estava enquadrada para fazer tomadas apenas parciais. O mesmo ocorre com as cenas filmadas em que atletas lançam o disco: capta-se o ato do lançamento, mas não há continuidade na cena, uma vez que não é mostrado onde o disco caiu. Parece ingênuo, mas é exatamente isso o que faltava para aquelas filmagens nos primórdios: a continuidade produzida a partir de uma narrativa que pudesse “contar” a cena do lançamento e de sua conclusão. Isso é tentado apenas parcialmente, sem uma linha narrativa propriamente dita, nas filmagens do lançamento de dardo nos Jogos Olímpicos de Estocolmo, em 1912, quando uma câmera é posicionada atrás do ponto de lançamento, em que vemos os atletas de costas, em sua movimentação para lançar o dardo, e vemos este cair distante do ponto de visão. Nas filmagens do arremesso de peso, temos o inverso: a câmera está posicionada após o campo demarcado e vemos o atleta de frente e à distância, movimentando-se para realizar o arremesso. Além disso, pela fixação e pelo enquadramento da câmera em Plano Geral, não havia ainda um modo de narrar que captasse a tensão dos rostos e dos músculos, os detalhes dos corpos em movimento.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em agosto de 1914, a próxima edição dos Jogos Olímpicos, programada para a capital alemã, Berlim, não foi realizada. Os Jogos foram retomados em 1920, na Antuérpia, Bélgica.

As imagens filmadas dos VII Jogos Olímpicos da era moderna revelam que, em parte, mantinham-se certos procedimentos filmicos, por exemplo, nas Panorâmicas do estádio por ocasião do desfile das delegações; em parte, nota-se a utilização de um maior número de câmeras, que permitem as tomadas de vários ângulos. Tais imagens filmadas ganham, então, uma sintaxe na mesa de edição, produzindo, assim uma narrativa. Certamente, isso já era um reflexo do próprio desenvolvimento do meio cinematográfico, que deixava para trás procedimentos do chamado “pré-cinema”, para ingressarem de fato na era da Sétima Arte, em que a montagem ganharia um destaque especial com o cineasta norte-americano David

Wark Griffith e com a escola soviética, representada por cineastas como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulechov e Vsevolod Pudovkin.

Algumas filmagens disponíveis no *Royal Film Archiv of Belgium*, como as filmagens da Pathé News, mostram o treinamento de atletas norte-americanos no navio, durante a travessia do Atlântico rumo à Europa. O mesmo conjunto de imagens exhibe também tomadas aéreas do Estádio Olímpico da Antuérpia, provavelmente captadas de um dirigível (ANTWERP, 1920). Já os registros da primeira competição apresentada pela Pathé News exibem a disputa dos 400 metros rasos com barreira para homens, vencida pelo atleta norte-americano Frank Loomis, batendo o recorde mundial em 01 segundo. A filmagem da disputa dura 12 segundos e apresenta a seguinte narrativa: tomada frontal elevada da pista, em que os atletas correm e saltam as barreiras em direção à câmera; após um corte, há uma tomada lateral da pista no plano do solo, e a câmera faz um movimento de eixo para tentar acompanhar os corredores em seus movimentos; novo corte apresenta o atleta vencedor em Plano Americano.

Portanto, nota-se que, no início dos anos 1920, já se desenvolvia uma narrativa fílmica para apresentar a disputa esportiva, não obstante o fato de as imagens ainda apresentarem baixa qualidade, sobretudo aquelas que tinham de captar os corpos em movimento e velocidade. Além disso, o enquadramento ainda trazia resquícios do “pré-cinema”, uma vez que a câmera ainda não realizava o movimento de eixo sincronizado com o movimento dos atletas. Isso fez com que, ao final da tomada, todos os atletas desaparecem da tela – como comumente ocorria nos tempos da câmera frontal fixa –, e não há uma tomada da linha de chegada.

Na edição seguinte dos Jogos Olímpicos, realizados em 1924 na cidade de Paris, nota-se que, cada vez mais, a edição de imagens montadas a partir de tomadas das competições se tornava um procedimento de produção fílmica para uma maior adequação narrativa. Exemplo típico disso são as filmagens da equipe de ginástica masculina da Dinamarca em uma série de exercícios físicos (PARIS, 1924). Numa sequência de 02 min. de duração, primeiramente, há a tomada da equipe perfilada de modo protocolar, no estádio, o deslocamento do porta-bandeira do grupo e, em seguida, iniciam-se as tomadas em Plano de Conjunto dos ginastas em movimentos de solo. A câmera enquadra os atletas e faz um pequeno movimento de eixo para filmar todos os atletas da equipe que estão se exercitando, individualmente, ou em pares, de acordo com o exercício executado. Após 04 tomadas dos exercícios, há uma tomada em Plano Geral a partir de uma câmera posicionada nas arquibancadas do estádio, em que são filmados tanto os atletas se exercitando, quando os aparelhos que compõem o percurso da competição. Em seguida, na tomada dos atletas se exercitando no cavalo com alças, é utilizada novamente uma câmera fixa na lateral do aparelho. Assim, o atleta executa o movimento e sai do campo de visão, e logo em seguida entra outro atleta a executar o movimento. Após esta tomada, há outra frontal, em que os

atletas estão em fila e cada um deles executa os movimentos. Nota-se que há variação nas tomadas subsequentes, pois os atletas retornam para a fila após executarem os movimentos, e também há uma variação dos aparelhos utilizados e de sua posição, o que revela mais uma vez o trabalho efetuado na mesa de edição, produzindo assim uma sentença narrativa a partir de tomadas editadas e montadas sequencialmente. Por fim, há uma tomada da retirada protocolar da equipe do campo de provas, tendo o porta-bandeira à frente.

Cabe ressaltar que, em todos os exemplos apresentados até agora, não obstante os procedimentos de edição e montagem já se fazerem presentes de modo efetivo, constata-se, ainda, que as filmagens produzidas guardam em si uma preocupação maior com o registro das competições, o que lhes atribui um caráter eminentemente documental. Registra-se o corpo atlético em movimento, às vezes em forma de coreografia de atletas se exercitando, o que já produz certo sentido estético, mas ainda não há um trabalho maior de linguagem fílmica, como ocorreria a partir da década de 1930, onde tomadas em Primeiríssimo Plano, Primeiro Plano e Plano Detalhe possibilitariam uma complexidade maior da sintaxe narrativa ao se captar os movimentos do corpo atlético, além de efeitos como o *slow motion*, ou mesmo o emprego de equipamentos de grua e de *travelling* nos trabalhos de filmagem, e a angulação em Plongée (de cima para baixo) e Contra-Plongée (de baixo para cima). Estas, sim, se tornariam sintaxes narrativas que produziriam um “elogio” à beleza atlética, nos termos propostos por Gumbrecht.

Já os Jogos Olímpicos de 1928, realizados na cidade de Amsterdã, representaram não só inovações no ritual protocolar, com o acendimento do fogo que ardia numa pira, no estádio, durante os Jogos, como também no registro de imagens das cerimônias e das competições. As imagens dos *highlights* da Olimpíada de Amsterdã, disponíveis no site do Comitê Olímpico Internacional (AMSTERDAM, 1928), documentam tais inovações na construção da sintaxe fílmica.

A título de exemplo, consideremos a seguinte sequência de imagens, em que a atleta velocista norte-americana Elizabeth "Betty" Robinson venceu a prova dos 100 metros rasos feminino com o tempo de 12,2 seg., aliás, disputada pela primeira vez numa edição dos Jogos Olímpicos na era moderna, no dia 31 de julho de 1928, quando a atleta contava com 17 anos de idade: A primeira tomada em Meio Primeiro Plano, em Ângulo Normal Frontal, mostra o rosto e o busto da atleta, sorridente e, ao mesmo tempo, ofegante, o que se faz pressupor que a disputa já foi realizada; há, então, algo típico do cinema mudo, que era a inclusão de quadros com legendas, no caso, em tela de fundo negro, em que estão escritos os sobrenomes e nomes dos países (em holandês) das quatro competidoras que disputaram a final: de cima para baixo, Smith (Canada; Canadá), Steinberg (Duitschland; Alemanha), Robinson (Amerika; América), e Rosenfeld (Canada; Canadá); então, há um Plano Geral da arquibancada do estádio olímpico, em Ângulo Normal, e em seguida uma tomada da pista de atletismo, em Plano de Conjunto, em Plongée (câmera alta) com as quatro competidoras



posicionadas para a largada, tendo ao fundo o árbitro que fará o disparo de pistola para sinalizar o início da corrida; o tiro é dado, e as atletas se movem diante de uma câmera que as enquadra em Plano de Conjunto, igualmente em Plongée, como se fosse um olhar da arquibancada, posicionada no meio do trajeto a ser percorrido; assim, num movimento de eixo de 90°, a câmera capta as imagens das atletas em velocidade e, ao mesmo tempo, as acompanha, sendo que as imagens finais dessa tomada mostram as atletas já de costas, antes e durante o cruzamento da linha de chegada, uma vez que ultrapassaram a posição em que a câmera se encontrava; há novamente um Plano Geral da arquibancada, em Ângulo Normal, e logo em seguida uma nova tomada da disputa, em Plano Geral, desta vez não mais a partir de um ponto lateral da arquibancada, mas sim de um ponto central da pista, em Ângulo Normal, em que vemos as atletas correndo os últimos 20 metros antes de cruzarem a linha de chegada, vindas em direção à câmera; na sequência, há novamente uma tela em fundo negro com a inscrição “De Winnares: / E. Robinson / Amerika”; em seguida, há mais uma vez a imagem semelhante à primeira tomada em Meio Primeiro Plano (tomada do busto, da cintura para cima) e Ângulo Normal Frontal, da sequência, mostrando o rosto e o busto de Betty Robinson, sorridente e ofegante após a conquista da medalha de ouro.

A sequência toda dura apenas 44 seg., mas já podemos vislumbrar uma sintaxe elaborada no sentido de “elogiar” a atleta Betty Robinson, primeira atleta a conquistar uma medalha de ouro nos 100 metros rasos: na mesa de edição, podemos perceber que o editor contou com quatro blocos de imagens: tomada em Meio Primeiro Plano da atleta, em Ângulo Normal Frontal; tomada em Plano Geral da arquibancada; tomada em Plano de Conjunto da disputa, por meio de uma câmera posicionada lateralmente na perspectiva da arquibancada, em Plongée, que possui eixo móvel e pode acompanhar com movimento de 90° a passagem das atletas, da largada à linha de chegada; por fim, a tomada em Plano Geral das atletas, por meio de uma câmera fixa posicionada frontalmente após a linha de chegada, em Ângulo Normal. Com isso, a sequência de planos, em sua totalidade, simula um movimento circular, à medida que se inicia com a imagem da atleta em Meio Primeiro Plano e Ângulo Normal Frontal após a competição, retornando a ela ao final. As imagens em Plano Geral da arquibancada intercalam as imagens em Plano de Conjunto da disputa. Nota-se, assim, nitidamente, a “escrita” efetuada pelo processo de montagem de planos na mesa de edição: pelo Primeiro Plano, já sabemos que a atleta Robinson venceu a competição; resta saber agora como, e é exatamente isso o que as imagens, a partir de perspectivas e angulações pré-estabelecidas pelo posicionamento distinto de duas câmeras, nos mostram.

Por sua vez, a próxima edição dos Jogos Olímpicos da era moderna, realizados na cidade norte-americana de Los Angeles em 1932, produziria novos modos de se narrar as competições em termos filmicos. Uma inovação havia se efetivado poucos anos antes na história do Cinema: o advento do cinema sonoro em 1927, com o filme *The Jazz Singer*.

Assim, os quadros e as inscrições de legendas, detectados nas filmagens que documentam as edições anteriores dos Jogos Olímpicos, se tornaram desnecessários e foram substituídos pela trilha sonora, com o emprego de som em *off*, quando o som está no extracampo, e não no campo de visão e de enquadramento da imagem, que seria o som ambiente propriamente dito.

Mais uma vez, tomemos, por exemplo, a disputa dos 100 metros rasos, desta vez, na modalidade masculina, realizada em 01 de agosto de 1932, em que o atleta norte-americano Eddie Tolan ficou com a medalha de ouro, vencendo seu compatriota Ralph Metcalfe, praticamente, com tira-teima na fotografia, uma vez que ambos cruzaram a linha de chegada juntos e estabeleceram o mesmo tempo de 10,3 seg. As imagens disponíveis que documentam essa disputa exibem a seguinte sequência de planos, com duração de 1:03 min. (LOS ANGELES, 1932): a primeira tomada em Primeiro Plano e Ângulo Normal 3/4 (lateral) mostra o atleta Eddie Tolan posicionado para a largada; sincronizado a essa tomada há o som crescente e vibrante da arquibancada, no extracampo; em seguida, há um Plano Geral em Ângulo Normal Frontal da arquibancada, em que os espectadores se levantam de suas cadeiras e olham em direção à linha de largada; novo ângulo da arquibancada é mostrado em Plano Geral, acompanhado do som sincronizado, agora não mais no extracampo; depois, nova tomada enquadra tanto a linha de largada ao fundo, quanto a arquibancada lateral e os espectadores, pouco antes do tiro de largada, sempre com o som sincronizado; nessa mesma tomada, vemos os atletas correndo em direção à câmera, também posicionada lateralmente, em Plongée 3/4, como se fosse o olhar de alguém posicionado na arquibancada próximo à linha de chegada, algo que nos faz lembrar da filmagem da disputa vencida por Betty Robinson em Amsterdã quatro anos antes, pois, igualmente, a câmera possui movimento em eixo e acompanha a corrida, sendo que as últimas imagens dessa tomada captam os atletas pelas costas, já cruzando a linha de chegada; em sequência, o próximo Plano é filmado a partir de câmera posicionada na arquibancada, porém, de uma posição superior, em Plongée 3/4, que capta as imagens dos atletas nos metros finais e logo após cruzarem a linha de chegada; neste ponto, há um recurso de tira-teima, produzido na mesa de edição, em que uma espécie de lupa em forma de circunferência detalha o momento em que os atletas Eddie Tolan e Ralph Metcalfe tocam a fita na chegada, com mínima vantagem para Tolan, sendo que neste ponto a imagem é congelada, a fim de detalhar o momento e melhor avaliar o resultado; tal Plano é, igualmente, sincronizado com o áudio da arquibancada em extracampo; o Plano seguinte apresenta mais uma vez os metros finais da disputa, desta vez, em câmera superior lateral posicionada do lado oposto à arquibancada, em Plongée e Perfil, agora com o recurso de *slow motion*, e a tela é dividida em dois planos: um deles apresenta os atletas rumo à linha de chegada, em câmera lenta; o outro, do lado direito da tela, apresenta um cronômetro analógico contando os segundos e as frações de segundo; ao final desse Plano, a imagem é congelada mais uma vez com os

atletas Tolan e Metcalfe tocando a fita de chegada, e acompanhada pela sincronização do som da arquibancada; pode-se ler nas raias em que se encontram os dois atletas escritos, em caixa alta, seus sobrenomes; há, então, um *replay* da imagem da chegada, com o congelamento da imagem por alguns segundos no ponto em que os atletas tocam a fita, e em seguida tem sequência a imagem em câmera lenta dos atletas cruzando a linha de chegada, com a tela igualmente dividida, tendo o cronômetro analógico à direita; mais uma vez, é apresentada a tomada lateral da arquibancada em perspectiva superior – Plongée 3/4, através de uma câmera com movimento em eixo, desta vez captando o *sprint* dos corredores nos últimos metros, até cruzarem a linha de chegada, sendo que o enquadramento final é do atleta Eddie Nolan em sua corrida após a vitória.

Portanto, essa sequência de imagens nos permite vislumbrar as estratégias e recursos empregados nos processos de filmagem e de edição, no sentido tanto de filmar e documentar a competição, quanto de produzir uma narrativa que permita destacar o feito atlético. A primeira tomada em Primeiro Plano já impõe um sentido: dentre os seis atletas que disputaram a final dos 100 metros rasos nos Jogos Olímpicos de Los Angeles em 1932, é a imagem de Eddie Tolan que é destacada. Assim, na mesa de edição, o protagonismo de Tolan na disputa é ressaltado já na primeira tomada. Em seguida, há as duas tomadas das arquibancadas, e isso produz um efeito significativo para a narrativa fílmica, uma vez que o som sincronizado com as imagens é justamente da arquibancada, num jogo de extracampo (quando são apresentadas imagens dos competidores e da disputa) e de campo (quando são apresentadas as imagens das arquibancadas). As demais imagens parecem ter por meta a produção de efeitos de documentação e de prova da vitória de Tolan – por lupa, congelamento, cronômetro analógico, efeitos de *slow motion* e de *replay*. Assim, constroi-se o elogio ao desempenho de Tolan, trazendo certa epicidade e, ao mesmo tempo, dramaticidade à narrativa fílmica.

### Cinema e Jogos Olímpicos na era moderna II – 1936: um “divisor de águas”

Na história do Cinema e dos Jogos Olímpicos na era moderna, o ano de 1936 é considerado um marco, por assim dizer, um “divisor de águas”. Pela primeira vez foi rodado um filme longa metragem de cobertura de uma edição dos Jogos, especificamente da Olimpíada de Berlim. Trata-se de *Olympia*, de Leni Riefenstahl, filme oficial dos XI. Jogos Olímpicos de Berlim, que demonstra a estética da encenação política posta em prática pela cúpula nazista no contexto olímpico.

Todavia, isso se deveu a uma série de pressupostos políticos e ideológicos. Na época, a Alemanha sob o jugo de Hitler e do partido nazista era apresentada para o mundo

através de um evento esportivo de caráter mundial; longe de ser um megaevento nos moldes atuais, a Olimpíada de Berlim já prefigurava em 1936 estratégias e procedimentos que, mais tarde, seriam empregados também por outras nações no intuito de explorar os megaeventos esportivos para fins políticos e ideológicos.

Sendo assim, filmar aqueles Jogos era parte de um arsenal de propaganda montado pela cúpula nazista no intuito de construir uma “vitrine” do país, cuja imagem manipulada não traria traços do cotidiano em um Estado totalitário. No outono de 1935, Leni Riefenstahl recebeu do Governo nazista a incumbência para rodar um filme que pudesse “documentar” os Jogos Olímpicos de Berlim segundo a ideologia apregoada pelo Estado, em que a exaltação do mito ariano e o culto ao corpo como expressão de força de combate eram algumas de suas colunas de sustentação.

No intuito de realizá-lo, Riefenstahl contou com uma verba de 1,5 milhão de marcos para a produção do filme *Olympia*, que se compõe de duas partes: “Festa dos Povos” (*Fest der Völker*) (RIEFENSTAHL, 1938a) e “Festa da Beleza” (*Fest der Schönheit*) (RIEFENSTAHL, 1938b). A posterior acusação de envolvimento ideológico com o regime, imputada à cineasta, não foi injusta, pois seu filme, que pretende ser um documentário, está longe de ser um retrato desprovido de qualquer intenção propagandista. *Olympia*, como ressalta o historiador Hilmar Hoffmann, é, ao mesmo tempo, “um documentário propagandista e uma propaganda documentária” (HOFFMANN, 1993, p. 103).

O maior exemplo de que o filme de Riefenstahl não pode ser considerado um documentário em sentido restrito é o prólogo apresentado em “Festa dos Povos”, no qual predomina a montagem de imagens da Acrópole e de Olímpia, associadas a uma série de imagens de esculturas (RIEFENSTAHL, 1938a). Nele se instaura subliminarmente o discurso político: o filme instrumentaliza o esporte adequando-o às metas políticas do *Terceiro Reich*. Em uma sequência de imagens, a escultura grega do *Discóbolo*, de Myron, pelo emprego da técnica de transição *fade in-fade out*, é superposta de modo gradativo por imagens de um atleta simbolizando um guerreiro, no sentido de unir os Jogos de Berlim a Olímpia, segundo Berthold Hinz, “como se a arte despertasse para a vida: ao mesmo tempo, uma naturalização do ideal e uma idealização da natureza” (HINZ, 1991, p. 147-148). Em seguida, o atleta segue levando a tocha sagrada por paisagens gregas, até que ocorre a montagem de um mapa e imagens em maquete das capitais dos demais países por onde ela passou, antes de alcançar a cidade-sede: Sofia, Belgrado, Budapeste, Viena e Praga. A simulação da visão aérea refaz o trajeto da Grécia à Alemanha, numa distância de 3.075 km, percorridos por um revezamento de mais de três mil participantes. A fascinação do Comitê Olímpico Internacional pelo filme de Riefenstahl foi tão grande que a cineasta foi condecorada com a “Ordem Olímpica” em 1939 (HOFFMANN, 1993, p. 96). Também neste caso nota-se uma tendência dos anos 1990, na qual se prega a “reabilitação” de Leni Riefenstahl, na medida em que seus defensores separam a estética da propaganda presente



nos seus filmes rodados durante o período nazista. Mesmo o Comitê Olímpico Internacional não traz em seu *site* oficial ([www.olympic.org](http://www.olympic.org)) uma postura crítica em relação ao filme:

“Olympia” is a film that is radically different from all those made about sport before it. The director chose to highlight the aesthetics of the body by filming it from every angle. This film brought about new perspectives in cinematography and still remains without equal. (OLYMPIA, s/d)

A reabilitação dos Jogos Olímpicos de Berlim como um todo, e de manifestações específicas como do filme de Riefenstahl se deve exclusivamente à descontextualização dos Jogos, retirando deles o seu caráter propagandista e político em nome de uma suposta estética idealizada e atemporal. Até mesmo as obras que, sem dúvida, criticam o uso da arte em geral a serviço do *Terceiro Reich* e das distorções em relação à recepção da cultura e da arte grega da Antiguidade por parte dos detentores do poder parecem não estar isentas desse processo de “reabilitação” do passado nazista. Um exemplo disso é o filme *The Architecture of Doom* (1994; *Arquitetura da destruição*), do cineasta sueco Peter Cohen. Pelo recorte temporal que faz, Peter Cohen centraliza sua crítica no ano de 1937, quando os nazistas organizaram em Munique a exposição *Entartete Kunst* (“Arte Degenerada”), na qual obras de diversos artistas de vanguarda foram expostas como exemplo de produção estética e cultural contrária àquela apregoada pelo Estado nazista. O enfoque de Cohen recai também sobre a escultura de Myron, o *Discóbolo*, adquirido pela cúpula nazista de seus antigos proprietários em Roma, para funcionar como modelo de arte a ser almejada, pois, na sua leitura, os nazistas viam na obra de Myron uma expressão fiel do ideal humano de beleza e combatividade (COHEN, 1994). Porém, no documentário *The Architecture of Doom*, não há qualquer associação com os Jogos Olímpicos de Berlim, realizados um ano antes da inauguração da *Haus der Deutschen Kunst* (“Casa da Arte Alemã”), em Munique, em cuja cerimônia de abertura Hitler anunciou publicamente a aquisição do *Discóbolo*. Peter Cohen chega a apresentar alguns aspectos ligados à arquitetura antes de 1937, sobretudo a respeito da construção de uma área para sediar as convenções anuais do partido nazista na cidade de Nuremberg, um projeto do então arquiteto do *Reich*, Albert Speer (1905-1981). No entanto, o fato de não mencionar sequer a construção do *Olympiastadion* de Berlim, um projeto do arquiteto Werner March (1894-1976), nem a ornamentação do Complexo Olímpico Poli-Esportivo por meio de esculturas que, esteticamente, estabeleciam uma ponte entre a Alemanha nazista e a Grécia antiga como ideal de beleza e combatividade significa excluir tal produção da chamada *architecture of doom*. Pois não devemos esquecer que seria ingênuo fazermos uma “leitura” de tais emblemas apenas por intermédio da estética que veiculam – portanto, o dito – e desconsiderarmos a visão de mundo na qual estavam arraigados – o não-dito, o arianismo, o racismo, a discriminação, a exclusão do Outro.

No intuito de retomarmos nossas considerações sobre o filme *Olympia*, selecionamos uma cena de competição, precisamente aquela em que o atleta norte-americano Jesse Owens obteve sua primeira das quatro medalhas de ouro em Berlim: os 100 metros rasos. O áudio sincronizado às imagens dessa cena traz, além do suposto som ambiente do público, o narrador em voz *off*, que profere as seguintes frases:

A decisão nos 100 metros rasos. Os cem velocistas mais rápidos do mundo estão a postos: Borchemeyer, Wykoff, Owens, Osendarp, Strandberg e Metcalfe. [Preparado! – disparo do tiro pelo juiz de largada]. Owens já está vencendo de pronto, Strandberg atrás dele, Osendarp luta para alcançá-lo. Metcalfe se aproxima. [silêncio do narrador em *off*] Vitória! Vencedor na corrida de 100 metros rasos: Jesse Owens. [vibração da torcida; execução do hino norte-americano]. (RIEFENSTAHL, 1938a)<sup>3</sup>

Esse trecho sincronizado de áudio tem uma duração de apenas 70 seg. e apresenta em si uma segmentação específica. Não é por acaso que, acima, fizemos menção do “suposto som ambiente do público”, “suposto” por ter sido sincronizado *a posteriori* e não significar, necessariamente, que seja aquele som ambiente captado no próprio ato da competição e da filmagem. Esse, aliás, foi um expediente utilizado por Leni Riefenstahl também com relação às cenas filmadas. Várias delas foram filmadas posteriormente e montadas junto com tomadas da competição, como, por exemplo, na cena do salto em distância, vencida por Owens em disputa acirrada contra o atleta alemão Lutz Long (RIEFENSTAHL, 1938a). Após a competição, a cineasta pediu a Owens que saltasse algumas vezes, para que pudessem ser feitas tomadas de ângulos inusitados, de uma posição de câmera dentro de um fosso, em *Contra-Plongée*. Esse tipo de procedimento, de antemão, torna relativa a própria noção de “documentário”.

Retomando a cena da corrida de 100 metros rasos, temos a seguinte sequência de imagens: a cena se inicia com os atletas escavando com uma pequena colher de pedreiro as posições em que fixarão seus pés para a largada, pois à época as bases em que se colocavam os pés ainda não eram usadas. Trata-se de um Plano de Conjunto tomando dois atletas, que estão agachados e escavando o solo, seguido de um Plano Detalhe das pernas e de suas mãos. Em seguida, em Meio Primeiro Plano, vemos um atleta caminhando, segurando uma das colheres e verificando as cavidades feitas pelos demais atletas. Na tomada seguinte, a câmera focaliza o atleta alemão Borchemeyer, em Plano Americano, que despe o seu agasalho, já se preparando para a largada. Em seguida, é a vez do atleta norte-

<sup>3</sup> Tradução própria do original em alemão:

*Die Entscheidung im 100-Meter-Lauf. Die sechs schnellsten Läufer der Welt sind angetreten. Borchemeyer, Wykoff, Owens, Osendarp, Strandberg und Metcalfe. [Fertig! – disparo do tiro pelo juiz de largada]. Owens siegt schon fort, Strandberg hinter ihm, Osendarp kämpft sich heran. Metcalfe kommt. [silêncio do narrador em *off*] Sieg! Sieger im 100-Meter-Lauf: Jesse Owens. [vibração da torcida; execução do hino norte-americano].*

americano Wykoff, que retira a blusa do agasalho, em Primeiro Plano, e então é focalizado Owens, já sem agasalho, em Plano Americano. A próxima imagem na sequência é da arquibancada, num Plano Geral lateral, em que o público parece olhar para um determinado ponto, justamente o da largada, e algumas pessoas já se levantam para melhor visualizarem a competição. Da arquibancada, a focalização retorna à pista de competição e, desta vez, o atleta norte-americano Metcalfe é focalizado em Meio Primeiro Plano, já posicionado para a largada, seguido de Wykoff, em enquadramento semelhante, e, em seguida, Owens, em Primeiro Plano, e, por último, o atleta alemão Borchemeyer, na mesma posição e enquadramento. Então, Owens é focalizado em Close Up, há um Primeiro Plano do juiz de largada no ato do disparo da pistola. A próxima tomada foi feita de uma posição elevada da arquibancada, com câmera em movimento de eixo. Primeiramente, os seis atletas são enquadrados em um Plano de Conjunto, em Plongée, mas à medida que se deslocam velozmente em direção à linha de chegada, alguns vão ficando para trás e não são mais captados pela câmera, até chegar a um ponto em que apenas Owens e Metcalfe são focalizados, sendo que Owens cruza a linha de chegada em primeiro lugar. A tomada prossegue com os demais corredores enfocados em sua corrida de desaceleração. Há uma tomada da arquibancada, com a vibração dos espectadores, nova tomada de Owens em Primeiro Plano, outro ponto da arquibancada é enquadrado. Então, é focalizado o placar do estádio em Plano Detalhe, exibindo os nomes, os países e os tempos dos três primeiros colocados: 1 Owens USA 10,3; 2 Metcalfe USA 10,4; 3 Osendarp Holland 10,5 (RIEFENSTAHL, 1938a).

Essa longa descrição de uma cena de competição de apenas 70 seg. de duração nos permite vislumbrar o nível de sofisticação com que a narrativa filmica foi construída. Há uma intensa montagem de tomadas em vários enquadramentos, o que, por si só, pressupõe um grande número de câmeras e profissionais a postos. A sincronização de áudio também desempenha um papel importante na produção dessa narrativa. Assim, na mesa de edição, a partir de todo um material filmado, “narra-se” a vitória épica de Owens.

Sem dúvida, o filme *Olympia*, lançado em 20 de abril de 1938, especificamente no dia de aniversário de Hitler, quando o ditador completou 49 anos, tornou-se, a partir de então, uma espécie de modelo para as filmagens do esporte em geral, e especialmente para as filmagens das competições olímpicas.

### **A escrita filmica e o elogio à beleza atlética – a guisa de conclusão**

Neste breve estudo, pudemos constatar que, para elogiar a beleza atlética, ao longo de mais de cento e vinte anos de sua história, o Cinema teve de aprender a narrar no sentido

de desenvolver uma narrativa própria, fundamentada nos modos de perceber o corpo humano e de captá-lo imageticamente em movimento.

Se nas primeiras filmagens faltava a continuidade sintática produzida a partir de uma narrativa que pudesse “contar” a cena das competições de seu início à conclusão, com o desenvolvimento da técnica e dos procedimentos de filmagem, constata-se que, cada vez mais, as imagens filmadas ganhavam um tratamento na mesa de edição, que, ao mesmo tempo, se tornava complexo e rico em possibilidades de produção de efeitos imagéticos e, a partir de 1927, também sonoros. O emprego de um número maior de câmeras, os trabalhos de enquadramento e angulação, bem como a utilização de câmeras com eixos móveis, deslocamento por *travelling* e emprego de guias e de fossos abriu possibilidades para tornar a narrativa fílmica cada vez mais elaborada no sentido de captar o desempenho atlético em sua excelência.

Até meados da década de 1930, predominava o caráter eminentemente documental nas filmagens das disputas olímpicas. O corpo atlético era registrado em movimento, mas ainda não havia um trabalho maior com a linguagem fílmica. Todavia, em 1936, com as filmagens para produção do filme *Olympia*, de Leni Riefenstahl, o modo de filmar o desempenho atlético nas competições olímpicas atingiram um novo patamar: o enquadramento diversificado – Primeiríssimo Plano, Primeiro Plano, Meio Primeiro Plano, Plano Médio, Plano Geral, Plano de Conjunto e Plano Detalhe –, além de emprego de diversos efeitos como o *slow motion* e *fade-in-fade-out*, ou mesmo o emprego de equipamentos de grua e de *travelling*, e a angulação de câmera em Plongée (de cima para baixo) e Contra-Plongée (de baixo para cima) deram margem a uma complexidade maior da sintaxe narrativa ao se captar os movimentos do corpo atlético, resultando em sequências imagéticas que produziram um “elogio” à beleza atlética, conforme proposto por Gumbrecht, emprestando tanto epicidade quanto dramaticidade à cena filmada.

Desde então, a sofisticação na elaboração da narrativa fílmica, em maior ou menor grau, tem se revelado em todos os documentários oficiais das edições dos Jogos Olímpicos. A intensa montagem de tomadas em vários enquadramentos e angulações, apoiada pela sincronização de áudio, possibilita a construção narrativa de vitórias épicas, como a de Owens nos 100 metros rasos, em Berlim.

Por fim, lembramos que, como uma espécie de paradigma do enaltecimento do desempenho e da beleza atlética, conforme aponta Gumbrecht (2007), figura o poeta Píndaro. Mesmo que seus poemas não tragam a representação das competições em si, sem sugestão visual, mas sim os registros dos resultados pautados pelo discurso epidíctico de elogio, Píndaro tornou-se uma referência para todos aqueles que pesquisam o caráter estético de representações atléticas desde a Antiguidade. Nesse sentido, podemos arriscar a dizer que o Cinema teve de aprender a narrar de uma forma não prosaica, mas sim poética, para captar todo o potencial estético do corpo atlético em movimento. Por sua natureza,



poesia é transgressão: ela subverte a língua em uso de tal maneira que a lança a outro patamar e impõe ao leitor desafios de recepção. O mesmo o faz um Cinema que prime por uma linguagem fílmica, por assim dizer, “desprogramada” no sentido de recepção, colocando o espectador diante de imagens inusitadas, enquadramentos, angulações e efeitos que nos posicionam diante de competições e de movimentação corporal atlética não captadas da mesma maneira por nosso olhar. São procedimentos fílmicos que potencializam e, com isso, enaltecem a beleza atlética. Certamente, estamos diante daquele modo de fazer fílmico designado pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini de “cinema de poesia” (1976, p. 135), em diálogo imediato com a Literatura, como subversão da linguagem em uso. E a proposição de Gumbrecht em ressaltar o discurso epidíctico de elogio segundo Aristóteles nos autoriza tal leitura:

[...] Aristóteles prosseguiu observando que, através do elogio, atribuímos “beleza e importância” aos objetos do elogio, e encerrou o trecho sobre o discurso epidíctico ressaltando a adequação do tropo da amplificação para o gênero – afirmando que o melhor modo de elogiar o que amamos é usar mais palavras e variações de determinadas descrições. (GUMBRECHT, 2007, p. 33-34)

Podemos transpor tal reflexão também para o âmbito do Cinema, à medida que este, ao longo de sua história – no período aqui analisado, entre 1895 e 1936, passa a usar uma linguagem que, cada vez mais, se torna complexa e, ao mesmo tempo, rica em recursos. Os trechos de documentários olímpicos, analisados brevemente neste estudo, demonstram que tal complexidade permite a produção imagética e sonora do elogio atlético, seja ele poético ou discursivo.

## REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 12. reimp., São Paulo: Brasiliense, 2000. [coleção Primeiros Passos; 9].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HINZ, Berthold. NS-Kunst und „Entartete“ Kunst: Ästhetik als soziale Norm. In: HOFFMANN, Hilmar; KLOTZ, Heinrich (Orgs.). **Die Kultur unseres Jahrhunderts 1933-1945**. Düsseldorf *et al.* Econ, 1991. p.138-149.

HOFFMANN, Hilmar. **Mythos Olympia**. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur. Berlin: Aufbau-Verlag, 1993.

KAKRIDIS, Johannis. Atletismo na poesia e na arte. In: YALOURIS, Nicolaos. **Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga**. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004. p. 159-171.

MELO, Victor Andrade de. Esporte e Arte: a natureza do diálogo. In: MELO, Victor Andrade de. **Cinema e Esporte**: diálogos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006a. p. 29-53.

MELO, Victor Andrade de. Esporte, cinema e imagens: relações. In: MELO, Victor Andrade de. **Cinema e Esporte**: diálogos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006b. p. 55-75.

OLYMPIA (comentário). Site oficial do Comitê Olímpico Internacional. Disponível em: <https://www.olympic.org/berlin-1936>. Acesso em: 14 nov. 2016.

PALEOLOGOS, K. A organização dos jogos. In: YALOURIS, Nicolaos (org.). **Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga**. Olímpia Antiga e os Jogos Olímpicos. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004. p.112-125.

PASOLINI, Pier Paolo. Le cinéma de poésie (1965). In: PASOLINI, Pier Paolo. **L'expérience hérétique**: langue et cinema. Trad. Anna Rocchi Pullberg. Paris: Payot, 1976. p.135-155.

YALOURIS, Nicolaos. A importância e o prestígio dos jogos. In: YALOURIS, Nicolaos (org.). **Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga**. Olímpia Antiga e os Jogos Olímpicos. Trad. Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004. p.81-85.

### Filmografia

AMSTERDAM 1928 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.olympic.org/news/speedy-starlet-robinson-makes-dramatic-debut>. Acesso em: 10 nov. 2016.

ANTWERP 1920 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=no8-2XTpTrU>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ATHENS 1896 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1zYWazcdwco>. Acesso em: 15 ago. 2016.

COHEN, Peter (dir.). **The Architecture of Doom**. Suécia, cor, 115 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bvz2HDTvJ4A>. Acesso em: 11 nov. 2016.

LONDON 1908 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=es5LLX1uSmk>. Acesso em: 15 ago. 2016.

LOS ANGELES 1932 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5pRIOy3Q7b0>. Acesso em: 10 nov. 2016.

PARIS 1900 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KYs8KrGcVUg>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PARIS 1924 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D6RK0M6-GUg>. Acesso em: 15 ago. 2016.

RIEFENSTAHL, Leni (dir.). **Olympia: Fest der Völker (I) – Fest der Schönheit (II)**. 1938a, Alemanha, preto e branco, 116 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNnDBAdF2sl>. Acesso em: 15 ago. 2016,

\_\_\_\_\_. **Olympia: Fest der Schönheit (II)**. 1938b, Alemanha, preto e branco, 89 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o0kNRlz9910>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SAINT LOUIS 1904 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jcDOTgFRRqU>. Acesso em: 15 ago. 2016.

STOCKHOLM 1912 (fragmentos de filmes). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yUhhAr6xAE>. Acesso em: 15 ago. 2016.

WELSCH, Wolfgang. Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte? In: ROSENFELD, Denis (org.). **Ética e estética**. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 142-165.

### Endereço para correspondência

FALE/UFMG – Av. Antonio Carlos, 6627, Prédio de Letras, 4º andar, gabinete 4044 –  
Pampulha – CEP 31.270-901 Belo Horizonte – MG



**Recebido em:**

02/06/2016

**Aprovado em:**

14/06/2016