



Revista Brasileira de Ciências Sociais

ISSN: 0102-6909

anpocs@anpocs.org.br

Associação Nacional de Pós-Graduação e
Pesquisa em Ciências Sociais
Brasil

Rovai, Mauro L.

Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni
Riefenstahl

Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 24, núm. 71, outubro, 2009, pp. 95-103

Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10713661007>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



IMAGEM E TÉCNICA COMO ITINERÁRIOS DAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl*

Mauro L. Rovai



Em pelo menos três situações é comum nos depararmos com trechos dos filmes de Leni Riefenstahl realizados durante os anos em que esteve sob a proteção de Hitler. A primeira, para dar a dimensão da força do movimento nazista e a do seu líder – caso de *O triunfo da vontade*. A segunda, para ilustrar um determinado padrão físico e moral que, baseado nas teorias raciais da época, deveria servir como lume para a juventude da nação – por exemplo, certos planos de *Olympia* cujo principal destaque é a *performance* dos atletas alemães. A terceira, para mostrar o equívoco de Hitler em re-

lação às conjecturas pretensamente científicas no tocante à superioridade de uma raça sobre outra – caso das seqüências de *Olympia* em que J. C. Owens aparece vencendo suas provas.

De modo geral, tanto o filme sobre as Olimpíadas de Berlim, em 1936, conhecido por *Olympia*,¹ como *O triunfo da vontade* (1935), feito a partir do VI Congresso do Partido Nazista (1934), são costumeiramente apontados como a ilustração daquilo que foi, de um lado, o movimento nazista, e, de outro, o ideário de Hitler e seu *staff* sobre o esporte, o corpo e a raça.

Decerto esse tipo de abordagem se justifica, pois Leni Riefenstahl não apenas tinha a confiança de Hitler como também compartilhava de suas apostas no tocante ao poder do cinema para “contar” a história para o futuro. Os temores do *Führer* de ver o nazismo apresentado na tela de cinema como um movimento belicoso e ressentido só poderiam ser

* Parte deste texto foi apresentada durante o VIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine – de 2004. O estudo é um dos resultados da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida no Departamento de Sociologia da Unicamp, entre 2004 e 2006, com apoio da Fapesp.

dissipados se por trás das câmeras estivesse alguém apto a fazer dos eventos partidários uma história agradável de ser vista. Um resultado como esse não seria obtido por alguém apenas comprometido com os ideais do partido; seria preciso um cineasta capaz de apresentar tais ideais por meio de uma história, por exemplo, de redenção e superação ou de sofrimento e felicidade.

Era preciso arte a serviço do partido. Nesse sentido, basta observar as aberturas feitas para cada uma dessas obras. Em *O triunfo da vontade*, a cidade de Nuremberg aparece envolta em nuvens, com seus castelos e torres de outras épocas. Essa tomada é realizada de um avião, cuja imagem tanto remete à da águia esculpida em pedra, presente nos créditos, como prenuncia outras imagens de águia que, em todas as seqüências do filme, aparecerá encimando e protegendo o *Führer*. Em *Ídolos do estádio*, Riefenstahl associou o mundo grego antigo à Alemanha tecnológica do século XX, por meio da montagem, do movimento e da posição de câmera, luz e sombra, escurecimento e clareamento progressivo da tela. Estátuas e ruínas da Grécia são filmadas com vagar, até que a imagem sobreposta da estátua do arremessador de disco é paulatinamente substituída pela imagem de um ator. Sua pose imita a da estátua, antes que comece a girar o tronco, como se a câmera fosse capaz de agenciar o giro do passado ao presente, permitindo às ruínas ganharem vida e movimento por meio dos corpos dos atletas modernos. Para o *Vencedores olímpicos*, investiu-se na harmonia presente nas associações entre a imagem do movimento dos animais e a dos atletas, cuja perfeita comunhão com a natureza constrói, na seqüência do filme, uma figuração do futuro pleno e sem contradição, na imagem das criaturas inocentes que brincam felizes.²

No entanto, as semelhanças entre os filmes sobre o Congresso do Partido Nazista e sobre as Olimpíadas de 1936 obnubilam diferenças nada desprezíveis. Filmar atletas em situações de competição, a maior parte delas em provas individuais, não é o mesmo que lidar com a militância obediente, envolvida na exaltação de um “corpo coletivo” (um só líder, uma só nação, um só povo). Em *Olympia*, a cineasta encontrava-se diante de uma situação nova: pela primeira vez trabalhava num evento programado internacionalmente (não por Albert Speer

ou Hitler, como havia ocorrido em 1933 e 1934, por ocasião dos Congressos do partido, ou pelo comando militar alemão, no filme sobre a *Wehrmacht*), filmando atletas oriundos de várias regiões do mundo (não mais os militantes obedientes e uniformizados das SA e das SS). Além disso, se no filme sobre o VI Congresso havia um personagem para o qual todas as atenções estavam voltadas, em *Olympia* Hitler não apenas tem destaque reduzido como, quando aparece na tela, executa os mesmos movimentos frenéticos que a multidão nos estádios.

Há ainda outro fator que chama a atenção: as escolhas de Riefenstahl durante a montagem não priorizam propriamente o que aconteceu nas Olimpíadas, mas um certo modo de encenar o acontecimento. Tal encenação tende a ser confundida com o acontecimento filmado graças a recursos e características próprios da imagem cinematográfica. Noutros termos, a montagem realizada pela cineasta é o que a maioria de nós, pessoas do presente, acostumados ao registro visual dos eventos, sabe sobre as competições de Berlim em 1936 – inclusive sobre a atuação de J. C Owens.³ Sem que houvesse um atleta escolhido de antemão para representar a beleza ou a força física da raça ariana, Riefenstahl, que teve à sua disposição, para a seleção de imagens e posterior montagem das duas partes de *Olympia*, aproximadamente 400 mil metros de filme (cf. David Welch, 1985, p. 119), constrói o evento para as telas a partir dos resultados obtidos pelos atletas. Esse recurso permite que o registro das competições fique mais carregado de emoção, já que condensa o acontecimento ao mesmo tempo em que descarta os derrotados. O procedimento permite à diretora focalizar, desde o início das provas, os “melhores” (os vencedores ou os que disputam as primeiras colocações), cabendo-lhe construir em imagens o sentimento da vitória, a emoção nos estádios, os corpos de músculos tensos que, em primeiro plano, aparecerão, ao final da prova, exauridos – mas recompensados.

O filme na história: Alemanha e as imagens do paraíso

Os mais importantes filmes de Riefenstahl tiveram como pano de fundo dois importantes eventos

que, por sua vez, ensejaram duas grandes festas: o VI Congresso do Partido Nazista, em Nuremberg, em 1934, de que resultou a obra *O triunfo da vontade*, de 1935; os Jogos Olímpicos de Berlim, no ano de 1936, que possibilitaram as duas partes de *Olympia*, exibidas pela primeira vez dia 20 de abril de 1938, na comemoração do aniversário de Hitler.

Vale a pena ressaltar o fato, não para acentuar uma discutível coincidência, mas sim para jogar luz sobre um aspecto muito particular da vida política e social alemã durante o nazismo, em que os momentos de festa propiciavam grandiosas encenações públicas, fazendo das ruas e dos grandes estádios palcos em que se encenavam e dramatizavam eventos do recente passado alemão. Um indicativo da importância disso era a existência de um escritório especial encarregado da “organização das festas, dos lazeres e das cerimônias [...] e para todas as manifestações baseadas nas tradições originadas da época dos primeiros combates” (K. Schemeer *apud* Fest, 1991, p. 615).

Esses eventos, contudo, não estavam relacionados apenas com a chegada do Partido Nazista ao poder, como o 30 de janeiro (aniversário da tomada do poder), a Festa comemorativa dos Heróis, em março, o aniversário do *Führer* em 20 de abril, a Festa do Trabalho no 1º de maio, a Festa das Mães, no princípio do mesmo mês, a Festa das Colheitas, no fim de setembro e início de outubro, e o 9 de novembro (Fest, 1991, pp. 614 e 976), mas também àquelas comemorações originadas de acontecimentos específicos, como os Jogos Olímpicos de Berlim, utilizados “de maneira grandiosa” pelo nacional-socialismo com o objetivo de “opor à temível imagem de um *Reich* se rearmando febrilmente e animado por um espírito belicoso o espetáculo de um idílio feito de paz e de trabalho” (*Idem*, p. 615).⁴

Por esse prisma, seria fácil imaginar ou supor que qualquer cinegrafista escolhido pelo *Reich* para cobrir um evento depararia com uma festa. Entretanto, há uma particularidade no caso de Riefenstahl: nos dois momentos mais importantes em que atuou como diretora (ou diretora e produtora para o partido) havia não apenas um evento possibilitando grandes encenações, mas uma clara necessidade política de a Alemanha nazista ser mostrada ao mundo como renascida do caos, pacificada e

feliz. Por isso, mesmo que a cineasta seja vista como mera propagandista do regime e toda a sua fama internacional creditada apenas à proteção pessoal de Hitler, essa especificidade a torna única, pois não coube a ela produzir/dirigir nenhum filme sobre o cotidiano alemão ou para reforçar formas aceitáveis de comportamento dentre os mais de dois mil filmes produzidos durante os anos de nazismo, que, segundo Palmier, não apenas veicularam a “ideologia do fascismo” como foram admirados (cf. Palmier, 1983, pp. 99ss). Antes, durante a década de 1930, Riefenstahl esteve à frente de produções que visavam explicitamente à grandiosidade do espetáculo, o que já permitiria ver em seus trabalhos uma importância estética e histórica que nenhum outro cinegrafista do partido jamais conheceu.

Pode-se supor a confiança do líder alemão no talento da cineasta. Afinal, filmar um evento não significa colocar na tela todas as nuances do acontecimento, senão uma seleção delas, muitas vezes resultando na perda da comoção e da vibração da multidão presente aos festejos. Por outro lado, essa mesma seleção, dependendo do talento de quem organiza, relaciona e monta as imagens, pode produzir novas sensações, ausentes no momento em que foram captadas pela câmera, porquanto decorrem do uso que se faz das formas de expressão cinematográfica.

Ademais, é preciso atentar para três datas: a do ano de realização do filme, a de sua montagem e a de sua primeira exibição (1936, 1936-1938 e 1938, respectivamente), e relacioná-las com a história da Alemanha e da Europa naquele momento. Quando dos Jogos Olímpicos de Berlim, era importante para o governo mostrar ao mundo que a nova Alemanha, mesmo com o recrudescimento da produção bélica, poderia ser pacífica. O desejo de apresentar a Alemanha pacificada sob o *Führer*, utilizando para isso o cinema, era planejado e sabido em 1934, e fora crucial em 1935, ano do lançamento de *O triunfo da vontade*. Todavia, se em 1936 o mesmo desejo persistia e os objetivos foram logrados, isso não aconteceu graças à intervenção cinematográfica de Riefenstahl, que teve seu filme exibido pela primeira vez em 1938. O resultado buscado pelos nazistas deveria ser imediato e, portanto, independia dos resultados proporcionados pelo filme, que

demorou aproximadamente 18 meses para ficar pronto. Assim, se desde janeiro de 1936, ano dos jogos, a imprensa local fora aconselhada a não publicar nada sobre conflitos com judeus ou estrangeiros, para manter uma calma atmosfera em todo o país (cf. Welch, 1985, p. 113), pois julgava importante estrategicamente cuidar da imagem que a Alemanha, sob o nazismo, passaria ao mundo, tal preocupação talvez não mobilizasse o partido do mesmo modo em 1938.

O Homem Novo: a juventude, o esporte e a raça

Se *Olympia* não foi efetivamente utilizado na batalha psicológica empreendida pelos nazistas como tentativa de conquistar os corações e as mentes de alemães e estrangeiros, para mostrar uma Alemanha pacificada e feliz, isso não significa que não tenha servido como propaganda⁵ ou que não tivesse relação com as políticas eugênicas deflagradas por Hitler. Isso importa por uma série de razões, como, por exemplo, a relação estabelecida pelos nazistas entre “a raça” e a formação do corpo e da alma dos mais jovens. Nesse sentido, o filme de Riefenstahl não escapa a uma constatação imediata: a tela está repleta de corpos, de músculos e de expressões faciais que revelam o ápice do esforço físico e a jubilosa consagração dos que superaram os limites humanos. Se apresentar corpos de atletas era o esperado de um filme sobre as olimpíadas, fosse quem fosse o cinegrafista encarregado e onde quer que tivesse ocorrido os jogos, o cuidado de Hitler com a escolha da cineasta não denunciaria a confiança do *Führer* na capacidade de Riefenstahl traduzir, para a tela, a superioridade racial dos homens e das mulheres da Alemanha? Noutros termos, a beleza não seria o outro nome para a raça pura, a do Homem Novo que seria forjado sob o nazismo?

É importante sublinhar que as teorias raciais não foram objeto de discussão e polêmica, mas de efetiva política na Alemanha hitlerista. Pouco a pouco, os cuidados com a “pureza da raça” adquirem importância central na política do governo; tal propósito torna-se o objetivo a ser alcançado o mais rapidamente possível, e para isso a biologia e a história

deveriam ser colocadas a serviço da humanidade. Segundo o historiador David Welch, em 1929 “Hitler citara a política de infanticídio seletivo da antiga Esparta como modelo para a Alemanha Nazista.”, e em primeiro de janeiro de 1934, a esterilização foi permitida em casos de “imbecilidade, esquizofrenia, surdez hereditária, epilepsia hereditária, maníacos depressivos, *Huntington's chorea* e extrema má formação física” (cf. Welch, 1985, pp. 121-122).

O foco dessa política de purificação e preservação da raça recaiu imediatamente sobre as crianças e os jovens, sendo as escolas e as instituições, que congregavam essa faixa etária, as mais atingidas. Nesses locais, mais do que no seio das famílias, lemas como “Teu corpo pertence à nação” e “Tens o dever de estar em boa saúde” eram recorrentes e legitimavam o aumento da carga de exercícios visando à resistência e à competição (cf. Michaud, 1996, p. 300).

Hitler e seus companheiros mais próximos admiravam a organização da juventude fascista italiana, fortemente influenciada pelo esporte e pela marcha, cujos movimentos deveriam simbolizar a força irresistível do fascismo, sempre em movimento, como a juventude (cf. Malvano, 1996, p. 268). Mas, e essa é uma diferença crucial, afastava-se dela “pelo lugar central que atribuíam ao racismo na formação do Homem Novo” (Michaud, 1996, p. 292). No nazismo, ao contrário do fascismo, o nu na escultura assumiu o caráter de “metáfora transparente do caráter ariano de um povo” numa “glorificação do paganismo mítico” em “concretude desinibida” e, assim, sem obstáculos religiosos e culturais de base, proporcionou de modo eficaz a mensagem de eugenia cara ao nazismo (cf. Malvano, 1996, pp. 264-265). Acrescente-se a isso a forte crença de Hitler na proximidade das origens germânicas e dóricas e nas similitudes que poderiam ser encontradas numa e noutra. O fértil terreno simbólico que permitiu à Alemanha, sob o nazismo, encontrar no esporte a maneira de fazer vingar as suas principais divisas, como a de sangue e solo e a de pureza racial, foi, em certa medida, subproduto do que Hitler julgava ser o ideal grego, encontrado na arquitetura e nas artes por eles desenvolvidas, “fresca e saudável”, tal qual os corpos dos jovens modelados pelo esporte.⁶

Desse modo, *Olympia* tanto poderia ser considerado um filme que apresentava formas aceitáveis de comportamento, ou seja, comportamentos esperados pelo nazismo, como o espírito de disciplina, a camaradagem e o heroísmo, como também uma “celebração grandiloquente de vários temas da *Weltanschauung* nazista, notavelmente a importância da ‘Força pela Alegria’ [*Kraft durch Freude*] e a idealização do corpo ariano” (Welch, 1985, p. 114), além de uma obra que referendava certo padrão de beleza desejado pelo regime.

Entretanto, ao focalizarmos o trabalho cinematográfico da cineasta, veremos que os(as) atletas da Alemanha aparecem tanto quanto os norte-americanos e com um destaque não superior ao dado aos japoneses na maratona, por exemplo. E mesmo que a idéia de superação, desempenho e façanha, trabalhados à exaustão pela diretora, pudesse servir ao argumento anterior, pois seria a encarnação de um comportamento aceitável para a Alemanha da época,⁷ ainda assim a superação e o desempenho, nas duas partes de *Olympia*, fariam referência à relação do atleta consigo, o indivíduo separado do grupo, representado pelo público que ora está na parte obscurecida do *écran*, ora no extracampo e sem função diegética. Do mesmo modo que em *O triunfo da vontade* Hitler era tomado, sozinho, contra o céu de Nuremberg, acompanhado pela águia ou pela suástica, em *Olympia* quem merece tais planos, tendo o céu de Berlim ao fundo ou o rosto sobreposto à imagem da bandeira, são os vencedores das provas. O modo de filmar que consagrou a imagem do *Führer* em 1935 destaca, em 1936, os atletas que conquistaram medalhas.

Além disso, o corpo dos(das) atletas, em nenhuma das duas partes do filme, parece ser o da nação. O melhor, o mais bonito e o mais forte refere-se não a um país, mas à juventude, ao que está em movimento, ou melhor, aos corpos capazes de determinado tipo de movimento, considerado sadio e natural. Imagens do corpo da nação, metaforizada no corpo atlético e saudável dos espectros na tela, podiam ser encontradas em *O triunfo da vontade*, pois ali a marcha e a evolução de soldados e militantes eram a prova viva daquilo que foi chamado de “renascimento alemão”. Por seu turno, a obra sobre os XI Jogos Olímpicos, mais do que um filme

sobre a supremacia racial da época do nazismo, trata da repetição não de comportamentos, mas de certo padrão de beleza que se materializa na imagem dos corpos musculosos submetidos ao esgotamento físico. O ápice desse padrão, menos que o corpo em si, parece ser a mistura de sofrimento, leveza, movimentos ritmados, doces e violentos, captados em diversos tipos de planos, dos perfis e músculos dos atletas. Noutros termos, a beleza ou, se se quiser, a beleza do corpo na imagem e, particularmente, na imagem cinematográfica advém não do corpo, mas de partes do corpo; não do movimento atlético, mas da sua montagem; não da paixão desenhada em cada passo da competição no corpo submetido à provação, mas do primeiro plano de cenhos franzidos, sorrisos, rostos concentrados etc. Todos os movimentos do corpo ou da alma estão recortados, selecionados, ritmados, enquadrados e montados num todo intitulado *Olympia*.

O caso Jesse Owens por Leni Riefenstahl

As seqüências dedicadas a James Cleveland Owens (conhecido como Jesse Owens) podem ser consideradas emblemáticas tanto no tocante às polémicas relativas à crença na “supremacia racial” ariana (e que foi desenvolvida pelo nazismo no correr da década de 1930), que teriam sido suscitadas pelas Olimpíadas de Berlim, como à maneira pela qual a cineasta lidou com os corpos dos atletas, tomando-os como vetores para o espetáculo cinematográfico.

Após aproximadamente trinta e sete minutos de filme, três competidores estão posicionados para uma nova prova de corrida. Um deles é o grande vencedor. Até esse momento, as tomadas são tímidas, mesmo assim o rosto do competidor, muito sorridente, vai crescendo na tela, caminhando em direção à objetiva, mirando-a e sendo por ela acompanhado, rumo à posteridade – ou a certo tipo de posteridade que o cinema garante. Trata-se da primeira vitória de Jesse Owens mostrada no filme de Riefenstahl, obra na qual é um dos protagonistas.

Detenhamo-nos um pouco mais na maneira como Owens foi filmado nas várias provas em que obteve triunfo, afastando-nos do uso que normalmente é feito dessas imagens, qual seja, ilustrar a

contrariedade de Hitler com as grandes vitórias do atleta norte-americano. Por essa leitura, contrafeito, o líder alemão abandona o estádio, evitando cumprimentar o vencedor. Para esta investigação, contudo, interessa particularmente a maneira pela qual os triunfos de Owens foram produzidos, no cinema, por Riefenstahl, dadas as possibilidades técnicas e artísticas da época.

Jesse Owens aparece numa tomada que preenche quase toda a tela. É o momento em que o atleta prepara-se para a largada. As imagens da perna e do braço esquerdo parecem ganhar volume, ao passo que a cabeça, abaixada, toca o canto superior esquerdo do quadro. Noutra extremidade da diagonal, o calção branco do atleta ocupa todo o vértice inferior direito: o corpo preenche e cruza o *écran*. Este é o primeiro enquadramento desse tipo no filme: o corpo do atleta está totalmente encaixado no quadro, como se houvesse apenas ele em todo o estádio. Nesse momento, o fundo de tela que Riefenstahl tanto aprecia usar (o céu claro com nuvens) está ausente, como se a imagem do corpo de Owens não precisasse de nenhuma composição para realçar seus músculos. Em seguida, *close* nos pés e mãos de Owens, ainda estático, prestes a disparar. A largada demora, o que permite à câmera captar a tensão nos braços e nas pernas do atleta.

No minuto seguinte, nova tomada, agora de frente. Posteriormente, quase num primeiríssimo plano, o rosto de Owens está mirando o extracampo, como se estivesse prestes a enfrentar os limites do seu corpo rumo ao desafio e à superação, características que aproximam tais imagens mais do que se espera de um “verdadeiro” atleta do que de um padrão de comportamento coletivo. Em seguida, primeiríssimo plano do perfil esquerdo de Owens, mais uma vez olhando o infinito. A vibração do público, inserta nesse ponto do filme pela cineasta, é intensa, e os planos obedecem a uma seqüência convencional quando ela corta do público para o atleta (sorrindo) e dele para a platéia ainda vibrando. Frenesi pela vitória. Pontuando essas passagens, o hino dos Estados Unidos.

Mais adiante haverá ainda uma outra prova da qual Owens participa, arrebatando o ouro e a atenção especial da cineasta. No salto em distância masculino, a seqüência começa com Hitler, que rea-

parece em cena. Apreensivo, mas feliz, em virtude de o concorrente alemão ter acabado de superar o recorde europeu, ele aqui não merece nenhum ângulo ou tomada especial. Incluído nessa seqüência, Hitler serve apenas para compor o tom dramático da prova, porquanto a quebra do recorde não foi suficiente para Lutz Long, que representava o *Reich*, superar Owens. Riefenstahl dedica generoso tempo à preparação do atleta norte-americano para a corrida: do impulso ao salto e ao sorriso vitorioso e emocionado diante das câmeras.

Entretanto a corrida para o salto não aparece na tela. O que Riefenstahl julgou digno de ser registrado foi o movimento de cabeça do atleta alemão, que com olhos atentos acompanha o salto de Owens. A rapidez e o impulso do norte-americano são dados pelo movimento de cabeça do seu competidor, a um passo da derrota. Nada mais emblemático da maneira como Riefenstahl concebia os atletas olímpicos em Berlim: fortes, ágeis e capazes de proezas. Cabia então dar-lhes planos que lhes fizessem justiça. Afinal, se Lutz Long quebrara o recorde olímpico e já estava a um passo dos outros atletas, Leni Riefenstahl deveria criar uma seqüência capaz de dar conta da conquista de J. C. Owens, como se no movimento da cabeça e no semblante do atleta da Alemanha estivessem configurados pelo menos dois tipos de afetos: o da frustração pela derrota e o de admiração ante o feito esportivo do outro. Tais escolhas estéticas da cineasta garantem densidade ao conjunto desses planos, envolvendo os dois competidores, como se o jogo música/silêncio e a câmera de velocidade mais lenta, utilizados no correr do filme, não fossem suficientes para dar a tonalidade heróica e graciosa aos movimentos do corpo.

Esse tipo de tomada ocorre várias vezes em *Olympia*, mas na maior parte dos casos o rosto intercalado entre o impulso do atleta e o início do seu exercício (corrida, salto etc.) é o de uma pessoa do público. Isso acontece, inclusive, antes do salto de Long, quando aparece a expressão ansiosa de Hitler. No caso da vitória de Owens, o movimento de cabeça do alemão, sentado ao lado da pista, destaca o feito do norte-americano de um modo diferente, pois não se trata do reconhecimento de um anônimo, mas de quem pertence à seleta comunidade dos atletas.

Recurso similar é utilizado também na prova do salto com vara. Depois de renhida disputa entre quatro atletas, apenas um norte-americano e um japonês permanecem na competição. Nesse caso, há uma inversão de posições, pois é o movimento do atleta japonês, medalha de prata, que presumimos pelo semblante do vencedor.

Isso já havia sido tentado em *O triunfo da vontade*, quando Hitler chega ao hotel em Nuremberg. Ao descer do carro, muitas pessoas o cercam, dividindo com ele o plano, o que não era incomum nos primeiros minutos do filme de 1935. Vê-se, então, o rosto de um soldado SS que, com um movimento de cabeça, parece observar Hitler. Em seguida, uma série de primeiros planos, entre os quais o de uma mulher sorrindo. Naquele momento, era como se fosse menos importante para a cineasta destacar a imagem do chefe (que a protegia e lhe concedia financiamento) do que a tarefa de construir a imagem de segurança e felicidade que a sua presença trazia à cidade. Em ambos os filmes, os planos citados parecem desempenhar a mesma função, funcionando como uma fórmula, um procedimento cujo principal escopo era evidenciar o reconhecimento do triunfo de um personagem e a história na qual ele estava envolvido (uma história comovente, em que a tensão, a dor, a superação e a felicidade pela vitória, eternizada na imagem, seriam elementos fundamentais da trama). Em 1934-1935, com Hitler. Em de 1936-1938, com os atletas.

Certamente o impacto das imagens de Riefenstahl dependeu, em grande parte, dos pontos em que instalou suas câmeras e seus cinegrafistas, tivesse ou não permissão para isso. Os exemplos de Owens, bem como o da maratona, vencida pelo representante do Japão, ou do ciclista francês nos 100 km de bicicleta, ou ainda as competições de remo, evidenciam mais o fascínio da cineasta com o material que tem à mão (assistentes, câmeras, caminhões, automóveis e, inclusive, atletas⁸) do que a preocupação em exaltar o Homem Novo do nazismo. Ademais, alguns recursos, como o uso da câmera mais lenta e a música, dão dramaticidade e espessura às seqüências. Em outras situações, quando a objetiva fixa a imagem até a saída do atleta do quadro, é como se ele, afastando-se do chão, saísse do campo do profano para o sagrado. Do corpo

para a imagem do corpo. Tais recursos podem tornar especiais os feitos de um atleta, mas também os atos de um chefe de Estado.

Considerações finais

Como lembrou Weber no seu “A ciência como vocação”, o domínio da estética é, em sua essência, hostil a Deus e à fraternidade entre os homens (Weber, 1974, p. 171). Tendo por norte essa asserção, a investigação em tela procurou compreender o modo pelo qual Riefenstahl lidou com as imagens dos atletas em *Olympia*, filme de 1938. O intuito não foi apontar as relações entre nazismo, cinema e propaganda (nos seus mais variados matizes), mas discutir tais perspectivas tendo em vista as possíveis afinidades entre a produção em larga escala de imagem e a encenação dos acontecimentos (sejam eles, no sentido amplo dos termos que os definem, históricos, políticos, esportivos ou cotidianos) – afinidades que, conquanto tivessem sido exploradas pelo nazismo, não surgiram só na, e nem ficaram restritas à, década de 1930.

Para evidenciar a discussão proposta, destacamos apenas algumas seqüências, como aquela em que a vitória de Owens é “mostrada” por meio do rosto do seu oponente, comparando-a com o movimento de cabeça do soldado diante do hotel, em *O triunfo da vontade*, e os planos dos atletas no momento da premiação, muito semelhantes a alguns planos dedicados a Hitler no filme de 1935. Outros momentos poderiam ter sido explorados, como a comparação entre as filmagens noturnas em ambos os filmes ou a semelhança entre os planos dedicados aos ginastas e aqueles utilizados por Vertov em *Câmera-olho*, filme de 1924, onde também já estão presentes seqüências de higiene coletiva e *closes* de crianças uniformizadas, muitos deles quase idênticos aos utilizados em *O triunfo da vontade*. Isso, entretanto, seria motivo para nova investigação.

No caso particular de *Olympia*, enfrentar o problema colocado pelas imagens e suas conexões com a cultura tecnológica do século XX implicou compreender como a imagem produz sentido, isto é, como imagens, sons e músicas, posição de câmera, tipo do plano, gestos etc. estão organizados no

filme, segundo um fluxo que não é natural, mas construído social e historicamente. Isso permitiu ver que alguns planos dedicados ao *Führer* em *O triunfo da vontade* eram muito semelhantes aos utilizados pela equipe de Riefenstahl para destacar os atletas premiados em *Olympia*, e cujo sentido parecia ser o da apoteose dos que superaram as dificuldades e triunfaram. Em outros termos, ter ido ao filme sobre as Olimpíadas permitiu identificar certas fórmulas que, já presentes em trabalho anterior da cineasta, e para o qual também tivera acesso a amplos recursos (financeiro, técnico, físico e humano), caso de *O triunfo da vontade*, foram-lhe úteis no intento de contar uma história com enredo e heróis, drama e superação.

Além de ser um filme sobre o nazismo e seus temas (aspectos abordados nas duas primeiras partes do texto), as olimpíadas em geral ou o mundo dos esportes, *Olympia* também pode ser visto como uma obra sobre o corpo transformado em mercadoria abstrata e visual, imagens de corpos cuja beleza está associada ao seu movimento ágil, limpo, objetivo e, por isso, considerados produtivos e harmônicos. A beleza e a juventude de todos os povos, associada a tais atributos por meio dos recursos do cinema, colocou na sombra, fora da tela, os movimentos quebrados, desarticulados, frenéticos, tal qual o das pessoas que lotaram o estádio durante as competições. No filme de Riefenstahl são exibidas várias falhas cometidas pelos competidores, é certo, mas estas servem para contar a história, ou seja, para mostrar a eliminação no momento fatídico ou o alto preço do erro – como na queda do bastão durante a prova feminina de revezamento. Mesmo com a presença na tela de atletas usando óculos, a idéia de beleza e de harmonia nas imagens dos corpos em movimentos está preservada.

Compreender as relações entre a sociedade e o cinema, por meio também dos recursos técnicos e expressivos que este mobiliza, eis uma, mais uma, das tarefas do cientista social.

Notas

- 1 A obra está dividida em duas partes. No Brasil, os títulos são *Olympia 1: ídolos do estádio* e *Olympia 2: vencedores olímpicos*.
- 2 Para uma tentativa de analisar as duas aberturas de *Olympia*, relevando os aspectos sociológicos e estéticos ali presentes, ver Rovai (2003).
- 3 Segundo Maurício Cardoso, a imprensa alemã não informou “seus leitores que a maior figura olímpica em Berlim foi o americano Jesse Owens, negro” e que minimizaram o efeito de suas conquistas e os seus resultados (Cardoso, 2000, p. 166).
- 4 Sobre os preparativos para receber os visitantes (aproximadamente 3 mil jornalistas e 150 mil turistas), desde a educação nas escolas até o cuidado com a fachada das casas, ver também Cardoso (2000, pp. 170-171).
- 5 Segundo David Welch, *Olympia* serviu como veículo de propaganda inclusive durante a guerra, na campanha da Rússia, conforme memorando recebido por Goebbels, enviado pelo seu *staff* em 1942 (a esse respeito, ver Welch, 1985, p. 120).
- 6 A esse respeito, ver comentários de Hitler e Speer em Welch (1985, p. 115).
- 7 Segundo Michaud, em 1934 foram criadas as *Leistungsbzeichen* – insígnias de desempenho – assim como a insígnia esportiva alemã. Segundo o autor, a idéia central presente em *Leistung* (rendimento, desempenho, façanha) é a de superação (cf. Michaud, 1996, p. 306).
- 8 Em pelo menos duas provas, o aperto de mão entre os atletas vencedores da medalha de ouro e de prata parece ter sido feito para a câmera, dado o caráter cênico dos gestos. Sobre o material a que Riefenstahl teve acesso, bem como a ajuda financeira que obteve, ver Welch (1985, pp. 112-121).

BIBLIOGRAFIA

- CARDOSO, Maurício. (2000), “XI Olimpíadas: Berlim 1936”, in _____, *O arquivo das Olimpíadas*, São Paulo, Panda, 2000, pp. 163-182.
- FEST, Joachim C. (1991), *Hitler*. Trad. de Ana Lúcia Teixeira Ribeiro e outros. 5 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MALVANO, Laura. (1996), “O mito da juventude transmitido pela imagem: o fascismo italiano”, in L. Giovanni e J-C Schmitt (orgs.), *História dos jovens*. Parte 2. Trad. de Paulo Neves, Nilson Moulin e Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 259-290.
- MICHAUD, Eric. (1996), “Soldados de uma idéia: os jovens sob o terceiro Reich”, in L. Giovanni

- e J-C Schmitt (orgs.), *História dos jovens*. Parte 2. Trad. de Paulo Neves, Nilson Moulin e Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 291-317.
- PALMIER, Jean-Michel. (1983), *L'expressionnisme comme révolte: contribution à l'étude de la vie artistique sous La république de Weimar* (Tomo I: Apocalypse et Révolution). Paris, Payot.
- ROVAI, Mauro L. (2001), "Um ensaio sobre Olympia de Leni Riefenstahl". *Revista Plural*, 10: 131-154.
- WEBER, Max. (1974), "A ciência como vocação", in _____, *Ensaio de sociologia* (org. e introdução de H. H. Gerth e C. Wright Mills). Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, pp. 154-183.
- WELCH, David. (1985), *Propaganda and the German cinema: 1933-1945*. Oxford, Clarendon Press.

Filmes trabalhados

Olympia 1: Ídolos do Estádio (115 min.) e *Olympia 2: Vencedores Olímpicos* (89 min.), P&B. Alemanha, 1938, direção e montagem de Leni Riefenstahl. Música de Herbert Windt e Walter Gronostay. As cópias trabalhadas neste artigo foram lançadas no Brasil em DVD pela Magnus Opus, em 2006. Os títulos originais são *Fest der Völker* e *Fest der Schönheit*. Em outras versões, os títulos foram traduzidos como *Festival das nações* ou *Olympia* e *Festival da beleza* ou *Apoteose de Olympia*, respectivamente.

Filmes citados

- RIEFENSTAHL, Leni. *O triunfo da vontade* (Triumph des Willens). Alemanha, 1935.
- _____. *Dia da liberdade* (Tag der Freiheit). Alemanha, 1935.
- VERTOV, Dziga. *Câmera olho* (Kino glaz). Rússia, 1924.

**IMAGEM E TÉCNICA COMO
ITINERÁRIO DAS CIÊNCIAS
SOCIAIS: CONSIDERAÇÕES
SOBRE O CINEMA DE
LENI RIEFENSTAHL**

Mauro L. Rovai

Palavras-chave: Sociologia; Cinema; Sociedade; Imagens do Corpo.

Após um breve excursus pelos aspectos sociais e históricos da época em que Leni Riefenstahl dirigiu suas obras mais conhecidas, pretende-se destacar a maneira como a cineasta lidou com as imagens dos atletas nos filmes sobre os Jogos Olímpicos de 1936, conhecido como *Olympia* (1938). A idéia é explorar a discrepância entre essas duas datas, a da realização do evento, época em que era importante mostrar ao mundo uma Alemanha pacificada, e a da exibição do filme, aproximadamente 18 meses depois. O objetivo principal não é discutir o uso político do filme, mas como o uso dos recursos técnicos e expressivos para a realização de *Olympia* mobilizam aspectos políticos, sociais e históricos da época.

**IMAGE AND TECHNIQUE AS
AN ITINERARY FOR SOCIAL
SCIENCES: CONSIDERATIONS
ON LENI RIEFENSTAHL'S
WORK**

Mauro L. Rovai

Keywords: Sociology; Cinema; Society; Images of the body.

After a brief introduction to the social and historical background of the time in which Leni Riefenstahl directed her most famous films, this study will focus on how the filmmaker used images of athletes in her film on the 1936 Olympic Games, which is known as *Olympia* (1938). The idea is to explore the gap between the date in which the event was held, when it was important to show the world a pacified Germany, and the date the film was screened, approximately 18 months later. The main goal is not to discuss the political use to which this film was put, but rather how technical and expressive features in *Olympia* highlight political, social and historical aspects of that period.

**L'IMAGE ET LA TECHNIQUE EN
TANT QU'ITINÉRAIRE DES
SCIENCES SOCIALES:
CONSIDÉRATIONS SUR LE
CINÉMA DE
LENI RIEFENSTAHL**

Mauro L. Rovai

Mots-clé: Sociologie; Cinéma; Société; Images du corps.

Après une brève digression sur les aspects sociaux et historiques de l'époque à laquelle Leni Riefenstahl a mis ses œuvres en scène, l'intention est de mettre en évidence la façon dont le cinéaste a traité les images des athlètes dans le film sur les Jeux Olympiques de 1936, connu sous le nom d'*Olympia* (1938). L'idée est d'explorer la différence entre ces deux dates, celle de la réalisation de la manifestation, quand il était important de montrer au monde une Allemagne en paix, et celle de la projection du film, environ 18 mois plus tard. Le but principal n'est pas de discuter l'utilisation politique du film, mais plutôt comment l'utilisation de ressources techniques et d'expression pour la réalisation d'*Olympia* ont mobilisé les aspects politiques, sociaux et historiques de l'époque.