

A presença do esporte no cinema: de Étienne-Jules Marey a Leni Riefenstahl¹

CDD. 20.ed. 306.483
778.53
796

Victor Andrade de MELO* /2

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro.

Resumo

Em pesquisa recentemente realizada, MELO (2004) procurou argumentar que é possível identificar muitas proximidades entre cinema e esporte nos primórdios da constituição da indústria do espetáculo, algo que deve ser compreendido no contexto de construção da modernidade. Este artigo, de natureza histórica, tem por objetivo aprofundar tal discussão, demonstrando de forma empírica como se estabeleceram os relacionamentos entre as duas linguagens desde antes mesmo da primeira exibição pública de um filme, promovida pelos irmãos Lumière em 1895. O intuito básico é identificar as mudanças que houve nas representações do esporte no cinema, à medida que amadurece a própria linguagem cinematográfica e que se aprofundam os diálogos entre as duas manifestações.

UNITERMOS: Esportes; Cinema.

Introdução

Em pesquisa recentemente realizada, MELO (2004) procurou argumentar que é possível identificar muitas proximidades entre cinema e esporte nos primórdios da constituição da indústria do espetáculo, algo que deve ser compreendido no contexto de construção da modernidade.

Este artigo tem por objetivo aprofundar tal discussão, demonstrando de forma empírica como se estabeleceram os relacionamentos entre as duas linguagens desde antes mesmo da primeira exibição pública de um filme, promovida pelos irmãos Lumière em 1895.

O intuito básico é identificar as mudanças que houve nas representações do esporte no cinema, à medida que amadurece a própria linguagem cinematográfica e que se aprofundam os diálogos entre as duas manifestações.

Encerro a análise deste percurso inicial concedendo especial atenção a duas películas de grande importância: “Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?” (1931), de Slatan Dudow, com roteiro de Brecht, e “Olympia” (1938), de Leni Riefenstahl.

Esporte e cinema: os primórdios de uma relação

Indícios iniciais das relações entre esporte e cinema podem ser encontrados em 1836, quando os irmãos Susse lançam o anortoscópio, uma das máquinas que precedeu o cinema atual. Para ver as imagens em movimento, fazia-se uso de discos ilustrados com pequenas cenas. Entre os 16 discos lançados, vemos dois com cenas de casais dançando e um com uma briga de bastões, muito popular à época (MANNONI, 2003).

Essas manifestações já podem ser consideradas esportivas? Por certo que não, como o aparelho também não era ainda o cinema. Mas o que nos interessa é como os momentos anteriores do cinema se aproximaram das diferentes formas lúdicas de movimentação corporal. Na verdade, devemos considerar que movimento e velocidade são dimensões fundamentais que temos que ter em conta para compreender melhor a aproximação entre esporte e cinema.

MANNONI (2003) afirma que o primeiro aparelho, que também fazia uso de discos, que reproduziu perfeitamente a ilusão do movimento foi concebido por Joseph Plateau em 1832: o fenaquistiscópio. A imagem era constituída por 16 posições diferentes de um homem dançando.

Nesse mesmo ano, em Viena, Simon Stampfer cria um aparelho bastante similar, o denominando de estroboscópio. Entre os discos confeccionados, mais uma vez encontramos cenas de dançarinos, além de ciclistas. O interesse pela dança e por manifestações pré-esportivas pode também ser identificado em outra invenção, o fantasmascópio (1833), e em muitos outros discos lançados do fenaquistiscópio.

Os princípios fundamentais do cinema foram definidos por Henry-Desiré Du Mont, em 1861. O omniscópio, por ele inventado, constituía-se em

um aparelho fotográfico adequado para reproduzir com qualidade as fases do movimento. A imagem utilizada: uma dançarina.

Aparentemente, de acordo com os indícios históricos levantados, pela primeira vez atletas em movimento são representados em 1865, já com fotografias de boxeadores, exibidas no estereoscópio, de Jean Claudet. Um atleta é novamente representado em 1869: um salto à distância, pintado em um disco, movimentado por um aparelho de manivela inventado por A. Brown.

O que era um encontro casual, embora relevante se considerarmos o contexto histórico (os primeiros passos da construção do ideário da modernidade e da sociedade do espetáculo que estava por vir), logo se tornaria uma relação muito próxima.

Étienne-Jules Marey: um precursor

A relação do esporte com o cinema se acirrou quando alguns fisiologistas começaram a buscar um equipamento que permitisse captar fotos de objetos em movimento. Nesse contexto, fotografar o galope dos cavalos passa a ser um desafio e uma temática constante. Étienne-Jules Marey, um importante pesquisador que ocupa espaço importante nos momentos que antecederam a invenção do cinema e que, direta e indiretamente, tinha alguma relação com o esporte, comenta sobre a inexatidão do quadro “Derby de Epsom”, pintado por Géricault, que retratava um instantâneo de uma corrida de cavalos:

O galope é geralmente a atitude cuja representação mais deixa a desejar (...) Os cavalos supostamente a galope são representados como se estivessem para empinar, apoiados sobre as patas traseiras e erguendo as dianteiras à mesma altura. Esse sincronismo não existe. É certo que, em nossos dias, os artistas fazem grandes esforços para representar o cavalo com exatidão, e muitos o conseguem. Mas não me posso permitir apreciar a obra de meus contemporâneos (MANNONI, 2003, p.303).

Captar com exatidão o movimento passa a ser uma obsessão e os cientistas viam o esporte como um dos objetos privilegiados para testar seus inventos, o que mais tarde será de grande importância para o desenvolvimento do campo esportivo.

O primeiro que conseguiu com sucesso tal tarefa foi o norte-americano Edward Muybridge, em 1873, o que causou surpresa e desconfiança por parte de outros cientistas. Muitos não acreditavam em seu feito. Alguns anos mais tarde, em 1878, o mesmo pesquisador conseguiria, a partir de um engenhoso invento, não só captar uma foto, como também uma seqüência de movimentos do galopar dos cavalos em uma pista de corridas. Não demorou muito (1879) para que começasse a utilizar o mesmo método para fotografar atletas correndo nas pistas.

Em 1887, Muybridge lança um livro denominado “Locomoção animal: uma investigação eletrográfica das fases consecutivas de movimento animais”, com 781 fotogravuras e cerca de 30 mil fotos. Entre as seqüências, de novo identificamos dançarinas executando piruetas (já com a dança moderna em vias de construção, antes mesmo de Isadora Duncan), homens nus e atletas executando exercícios atléticos, lutadores.

A título de curiosidade, vale destacar que em 1885, quando da realização das corridas inaugurais do Derby Club do Rio de Janeiro, um clube de turfe presidido por Paulo de Frontin, pela primeira vez no Brasil se fotografaram cavalos em movimento. Anteriormente, havia fotos de cavalos e jóqueis, do público (notadamente das elites) e dos dirigentes dos clubes, mas sempre em poses imóveis.

Naquela ocasião, também se utilizou no Brasil pela primeira vez um cronômetro eletrônico. O Derby era

mesmo um clube diferente, bastante adequado ao conjunto de mudanças e ao processo de modernização que começa a se desenvolver na sociedade brasileira no final do século XIX (MELO, 2001).

Voltemos a falar de Étienne-Jules Marey, considerado um dos patriarcas do cinema, mesmo que estivesse pouco interessado pela questão do espetáculo. Sua preocupação era de natureza absolutamente científica:

Se soubéssemos em que condições pode ser obtido o máximo de velocidade, força ou trabalho de um ser vivo, isso poria fim a muita discussão e a tantas conjecturas deploráveis. Não condenaríamos toda uma geração de homens a certos exercícios militares. Saberíamos exatamente a que passo um animal realiza o melhor serviço, seja exigindo-lhe velocidade ou arrastando fardos (MANNONI, 2003, p.322).

Tendo dedicado sua vida ao estudo do movimento, suas técnicas foram de fundamental importância

para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Afir-mava Marey: “Entendo o movimento como uma função maior, e penso, com Claude Bernard, que o movimento é o ato mais importante, na medida em que todas as demais funções emprestam seu concurso para executá-lo” (MANNONI, 2003, p.303).

Daí sua verdadeira obsessão por desenvolver mecanismos para “objetivamente” captar os movimentos. A grande contribuição de Marey foi inventar um equipamento que de forma bastante aperfeiçoada permitia mais adequadamente tirar fotografias em seqüência (12 fotos por segundo): o rifle fotográfico.

Em 1882, com incentivos do governo francês, Marey constrói um centro de pesquisas para estudo da fisiologia do movimento (Station Physiologique) e estabelece uma profunda relação com um personagem que vai ser de grande importância para suas pesquisas e de enorme interesse para nosso estudo: Georges Demeny.

Georges Demeny e a quase descoberta

Demeny era o braço direito de Marey, por ele chamado de “pilar insustentável da Station Physiologique”. Formado em medicina, biologia e física, era um apaixonado e fiel praticante da ginástica. Criador da Sociedade de Ginástica Racional, foi um dos líderes franceses no desenvolvimento de princípios e na propagação dos benefícios da educação física. Conhecedor das teorias da ginástica, esteve envolvido com a sistematização de um método ginástico que gozou de boa consideração por parte dos franceses e teve enorme penetrabilidade no Brasil: o Método Francês.

Antes da criação do Station Physiologique, Marey e Demeny realizavam os testes de seus inventos na Escola de Ginástica de Joiville-le-Pont. Já na Station, com Demeny supervisionando as pesquisas de Marey, inventam a primeira câmera cronofotográfica.

O aperfeiçoamento desse método permitiu a Marey produzir efetivamente os primeiros filmes. Mais ainda, este inventor pioneiramente conseguiu permitir a visão dos filmes realizados, quase resolvendo o problema da projeção. Em seus testes, muitas vezes utilizaram motivos esportivos, como corredores, ginastas, saltadores em altura e em distância, boxeadores,

remadores, entre outros. Alguns estudiosos chegam a afirmar, de forma figurada, que são esportivas algumas das origens do cinema.

Demeny conseguiu criar um aparelho que não só captava as imagens em movimento como também conseguia as exibir, a partir de aperfeiçoamento da invenção anterior: o fonoscópio. Desejava comercializar este equipamento e vislumbrava a possibilidade de tornar tal invento em uma forma de espetáculo, o que poderia lhe garantir bons recursos financeiros. Esta postura acabou o afastando definitivamente de seu mestre Marey.

Após o rompimento, Demeny tentou insistentemente criar um centro próprio de pesquisas, destinado, segundo suas palavras, “ao trabalho de aplicação prática da fisiologia ao aperfeiçoamento físico do homem”, mas não só não conseguiu, como ainda foi demitido do centro comandado por Marey. A Demeny sobrou a tarefa de organizar um curso de Educação Física e assumir a cadeira de Fisiologia aplicada da Escola de Ginástica de Joinville-Le-Pont.

Faltava bem pouco para o cinema, conforme o conhecemos hoje, ser inventado. Continuarei o esporte e ser tão representado?

Thomas Edison, o quinetoscópio, o boxe

Até a invenção definitiva do cinema, muitos foram os aparelhos criados, normalmente sucessivos aperfeiçoamentos de outros já existentes, e em todos eles cenas com motivos esportivos eram exibidas (corridas, lutadores, atletas como Eugene Sandow, nadadores, remadores, entre outros).

Isso se deu inclusive por ocasião da primeira exibição do quinetoscópio de Thomas Edison, em cujas mãos a exibição de imagens em movimento entra definitivamente no rumo de tornar-se um espetáculo e não mais somente uma questão puramente científica.

Com o invento de Edison, a exibição de imagens tornava-se um divertimento popular e uma indústria alvissareira. Demeny tinha razão quanto ao fato de que poderia tornar aquela máquina uma forma de diversão e de ganhar dinheiro, mas foi Edison que isso conseguiu. E o esporte e a dança lá estavam no pré-nascimento de uma nova linguagem.

Demeny chegou a procurar os irmãos Lumière, já ricos industriais ligados à fotografia, para tocar um negócio ligado à captação e à projeção de imagens. Mas tal parceria não foi à frente, pelo menos para Demeny, pois os irmãos, como sabemos, foram os responsáveis pela primeira exibição pública de filmes, ao encontrar solução para os problemas ainda existentes nos aparelhos anteriores.

Já em 1894, ano da criação de seu aparelho, Edison filmou a luta de boxe entre James Corbett e Peter Courtenay, e em 1897, a luta entre Corbett e Fitzsimmons. Nos Estados Unidos, a partir de aperfeiçoamento deste invento, várias empresas foram se estabelecendo no mercado.

Vale a pena destacar a Kinestocope Exhibition Company, dirigida por Otway e Gray Latham. Era uma empresa especializada em filmes de boxe, que gozavam de grande prestígio entre o público. Mais uma vez, vemos se cruzarem os caminhos de esporte e cinema. Os filmes que tinham o boxe como tema estiveram entre os mais procurados nos primórdios do cinema norte-americano.

Ainda mais, já que se desejava exibir as lutas de boxe em toda sua plenitude, foram criados novos modelos de película, de maneira a tornar possível captar e exibir pelo menos um “round” por filme. O primeiro combate filmado com essa película foi realizado em seis “rounds”. Foram então disponibilizados seis aparelhos individuais, cada um exibindo um dos “rounds”.

A iniciativa gozou de grande sucesso comercial, acentuado pelo fato de que, com auxílio de uma lanterna mágica, começaram a ser exibidos os filmes em telas, para um público maior. A primeira exibição pública norte-americana ocorreu quase um mês depois da dos irmãos Lumière: 21 de abril de 1895.

Outra inovação foi implementada pelos irmãos Latham em 4 de maio de 1895, novamente tendo o boxe como tema: filmaram o combate entre Youg Griffo e Charles Barnett do telhado do Madison Square Garden, em seqüências de até oito minutos, sem parada. Além das lutas de boxe, entre outros assuntos, podia o público assistir a partidas de futebol e corridas de cavalos.

A partir daí, rapidamente o cinema se desenvolveu, se aperfeiçoou e se difundiu por vários países. E em grande parte dessas iniciativas, havia filmes dedicados às competições e aos eventos esportivos.

Esporte e cinema: o consolidar de uma relação

Estima-se que mundialmente, em 2002, cerca de 4000 filmes já tenham sido produzidos dedicados ao esporte, alguns ocupando espaço importante na história cinematográfica (RUIZ, 2002):

Ora, o cinema - como imagem em movimento que exclui e inclui, potencializa o olho humano, que educa os sentidos para a experiência moderna, como afirma Benjamim - não poderia prescindir do movimento corporal como um de seus privilegiados temas (...) À potencialização do corpo corresponde a potencialização da imagem (VAZ, 2000).

Inicialmente, o esporte era filmado por ser mais uma das práticas comuns no gosto popular. Por isso identificamos tanto o boxe sendo filmado nos primórdios do cinema norte-americano, nos “nickelodeon”, muito procurados notadamente pelos imigrantes e membros da classe trabalhadora daquele país.

Lembra-nos Margareth COHEN (2001, p.341): “A exemplo do que ocorre com os gêneros cotidianos do século XIX, os primeiros curtas-metragens denotam o verdadeiro fascínio pela vida cotidiana”.

O novo mundo era exibido nas telas que ocupavam as feiras e lojas abertas nas novas cidades cada vez maiores, e dele fazia parte o esporte, notadamente o boxe, um dos símbolos culturais norte-americanos.

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

Havia claramente um sentido de construção de comportamentos adequados e de uma identidade nacional ao redor do cinema norte-americano do início do século XX. Tratava-se da difusão de ideais e da utilização de heróis como força de expressão, algo que se concretizou com os ídolos cinematográficos,

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

A questão sobre serem esses filmes desejáveis ou não no mercado norte-americano foi amplamente debatida na imprensa especializada durante 1909. Carl Laemmle (na época um distribuidor independente) posicionou-se com mais vigor à medida que começou a se transferir para a produção: “Farei dos motivos típicos americanos a minha especialidade...Quero temas americanos forte e viris” (ABEL, 2001, p.286).

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

Nesse contexto, quero discutir mais profundamente dois filmes alemães, por sua importância e por de alguma forma apresentarem tratamentos diversos do fenômeno esportivo, mesmo que com sentidos semelhantes de interferência na construção de imaginários: “Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?” (1931), de Slatan Dudow, com roteiro de Brecht, e “Olympia” (1938), de Leni Riefenstahl.

“Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?”

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

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

Naquele instante, marcado pela instabilidade econômica e política, por enormes contradições e por uma notável criatividade no campo da arte (podemos lembrar, por exemplo, do movimento do expressionismo alemão, no cinema, na dança, na música e nas artes plásticas), construiu-se o sonho de um cinema que

pudesse funcionar como estratégia de luta e conscientização da classe trabalhadora.

Funda-se assim a Prometheus, uma produtora ligada ao Partido Comunista, também responsável por distribuir filmes russos na Alemanha. Futuramente seria ainda criada a Weltfilm, ligada ao cinema operário, e a Volks Film Verband, de apoio à realização de um cinema mais progressista (ESPERANÇA, 1993).

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

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

A produtora Film-und Lichtbilddienst, por exemplo, lança, em 1926, um documentário sobre a realização da Primeira Olimpíada Internacional Operária (“O grande poder”), realizada no ano anterior, em Frankfurt. Naquele instante, em vários países do mundo estavam organizadas ligas esportivas ligadas à classe operária, que possuíam alguma relação, ora maior, ora menor, com os sindicatos e associações de categorias profissionais (KRUGER & RIORDAN, 1996).

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

O filme foi uma grande produção, realizada com muitas dificuldades financeiras. Para se ter uma idéia da grandiosidade, basta dizer que estiveram envolvidos quatro mil operários da Liga de Esporte.

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

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

Evidentemente, Kuhle Wampe não tinha uma linguagem explícita voltada para a veiculação de palavras de ordem; a conceituação era dada pela representação, ou seja, pela forma como o filme constrói as seqüências, estabelecendo relações entre som e imagens, cargas de sentido (ESPERANÇA, 1993, p.88).

O esporte ocupa importante lugar na película, metaforicamente já na primeira parte, e explicitamente no último bloco. Inicialmente uma corrida de bicicletas é utilizada como representação da busca pelo trabalho e seus desfechos desencadeiam toda a trama do filme, que em última instância aborda a miséria e o desemprego que rondavam grande parte da população alemã.

As correlações eram múltiplas, sutis e muito bem desenvolvidas. O esporte, relacionado à festa, era

encarado como elemento de libertação, parâmetro importante de uma vida que deve ser de prazer. É bastante bela essa seqüência inicial, mesmo que, em certo sentido, reforce um certo maniqueísmo entre trabalho e lazer:

Ao mesmo tempo em que essas imagens provocam associações com corridas de bicicleta, tomadas de esporte nos jornais da tela, lazer, férias, liberdade, existe uma tensão. Há um choque entre essa “alegria de viver” e a caça ao trabalho. Essa alegria deve permanecer suspensa (não realizada) enquanto os indivíduos precisam se estafar à procura de trabalho. Esse é o “programa” político da cena. Nessa representação, a miséria, ao mesmo tempo, destrói as imagens de lazer e contém a esperança do futuro, de outras condições de vida (ESPERANÇA, 1993, p.103).

O terceiro bloco, o desfecho “A quem pertence o mundo?”, apresenta competições esportivas operárias (natação, corridas diversas, regatas) pontuadas pelas músicas “Canção da Solidariedade” e “Canção do Esporte”, ambas poesias de Brecht com música de Eisler.

Identifica-se, até mesmo porque se optou por uma abordagem mais direta do assunto (se comparada à realizada na primeira parte), claramente uma relação do esporte, muito bem exibido pela utilização de belos movimentos de câmera e de belas montagens, com a luta coletiva, relacionado à necessidade de combate, uma forma de organização revolucionária, parâmetros centrais para as associações partidárias de esquerda.

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

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

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

identificadas com posições conservadoras. Ou, na realidade, tinha posições muito conservadoras no que se refere aos costumes.

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

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

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

Ora, também as abordagens mais conservadoras, veremos a seguir, acreditavam nisso; também viam no esporte uma forma de reunir pessoas em

torno de suas idéias. Vale lembrar que o Partido Social-Democrata e o Partido Nazista também utilizavam as manifestações esportivas e realizaram filmes sobre o tema para propagar seu ideário.

Com isso não estou dizendo que “Kuhle Wampe” é igual a “Olympia” e mesmo a outros filmes do cinema operário. Apenas estou destacando o fato de que possuem similaridades que não podem ser descartadas, principalmente no que se refere à utilização do esporte como ferramenta moral. O que vai diferenciar estes filmes das películas anteriores é que já não tinham uma abordagem “ingênua” do esporte, apenas o apresentando como mais um dos elementos que compõe o cotidiano.

Essas diferentes abordagens vão constantemente ser identificadas quando falamos da representação do esporte pelo cinema. Pegando o exemplo brasileiro, teremos filmes que buscam utilizar o esporte para discutir questões que extravasam o objeto (como “Garrincha, Alegria do Povo”, de Joaquim Pedro de Andrade, e “Prá Frente Brasil”, de Roberto Farias), outros vão mergulhar nas próprias especificidades do campo esportivo (como “Passe Livre”, de Oswaldo Caldeira, e os filmes sobre a paixão dos torcedores), enquanto alguns vão estar mais ligados a uma abordagem de entretenimento (como o recente “Surf Adventures”, de Arthur Fontes) (MELO, 2003).

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

“Olympia”

“Olympia”, dirigido por Leni Riefenstahl, por encomenda de Adolf Hitler, é um documentário sobre os Jogos Olímpicos de 1936 (Berlim). É um dos filmes mais polêmicos da história do cinema, já tendo despertado debates das mais diversas naturezas, indo desde a questão política do envolvimento de cinema e esporte com determinados regimes totalitários, passando pelas questões éticas do papel dos cineastas no forjar de representações sociais, chegando também às questões estéticas, pois Leni teve que criar mecanismos técnicos para permitir captar em toda plenitude os gestos

esportivos, bem como inovou nas tomadas de planos inusitados. As polêmicas ao redor da cineasta são mesmo maiores do que o filme e de que sua obra, mas não desejo aqui entrar nessa discussão. Antes me interessa o tratamento dado ao esporte em seu filme.

O envolvimento da cineasta com a temática é bem anterior a “Olympia”. Na juventude fora muito envolvida com esportes, foi bailarina profissional e começou sua carreira cinematográfica como atriz de filmes de montanha, um gênero bastante comum na Alemanha da década de 20, sob a direção de

Arnold Franck, um especialista em películas dessa natureza, curiosamente diretor do primeiro filme realizado sobre os Jogos Olímpicos: “Das Weibe Stadion”, sobre os Jogos de Inverno de Saint Moritz (1928). Frank, e sua forma de filmar os desafios, foi grande influenciador de sua obra (NAZÁRIO, 1994).

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

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

O estádio foi transformado num gigantesco estúdio cinematográfico. Ela escreveu, produziu e montou seu Olympia com recursos extraordinários: 23 operadores de câmera, trilhos para acompanhar em vôos e *travellings* os atletas em corridas e saltos, teleobjetivas gigantes, gruas, 40 câmeras de diversos formatos (...). Contava com um crédito de três milhões de marcos concedidos por Goebbels. Segundo algumas fontes, até o dirigível Hindenburg e vários aviões foram mobilizados para as filmagens (NAZÁRIO, 1994).

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

Trata-se “Olympia” exclusivamente de um filme esportivo? Por certo que não. Lá encontramos muitas das dimensões que norteavam o imaginário do nazismo: a exaltação da beleza clássica, da perfeição, do vigor, da pureza. Destaca-se a correlação estabelecida no filme entre a Grécia e a Alemanha, algo desejado por Hitler e seus seguidores e materializado de forma competente por Leni já nas seqüências iniciais do filme, quando por meio de fusão de imagens parte-se de um passado grego idealizado para se chegar a um presente concretizado na imagem do atleta alemão.

Vale ressaltar que os Jogos de Berlin foram férteis em invenção de tradições: por exemplo, uma cerimônia de abertura com grandiosidade jamais vista e a criação da cerimônia da tocha olímpica, acesa na Grécia e carregada até o local de realização dos Jogos. A própria Leni se esmerou em tornar as

imagens mas belas do que o real, manipulando-as sempre que julgasse necessário.

Na edição final da película, por exemplo, fez uso de imagens captadas em treinos e ensaios, as misturando indeliberadamente a tomadas das competições, dando a idéia que tudo fora captado ao vivo. O que importava era a exibição da melhor imagem possível, de acordo com os ideais que perpassavam os intuítos da produção.

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

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

Essa forma de abordar as atividades físicas não era uma exclusividade alemã. Mundialmente, em vários países, houve preocupações com a higiene, com a formação corporal, com a saúde, com a beleza, sempre a partir de uma compreensão clássica: harmonia e equilíbrio de forma. Houve, por exemplo, uma fita brasileira, lançada em 1926, com intencionalidades aproximadas: “Vício e Beleza”, dirigida por Antônio Tibiriça (MELO, 2003).

O torto, o deformado, o feio enfrentavam reticências dos sistemas, mesmo que o expressionismo alemão e os movimentos de arte moderna exibissem tais dimensões. Não custa lembrar que houve uma verdadeira caça a esse tipo de arte quando da ascensão do nazismo.

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

Os atletas não eram no filme encarados individualmente, mas como componentes de uma

nação, o que é, de certa forma, contraditório com a própria proposta do olimpismo. Vale lembrar que até hoje o Comitê Olímpico Internacional não reconhece o quadro de medalhas por país, pois continua a afirmar que os Jogos não se tratam de uma disputa entre nações. Como curiosidade, os únicos atletas brasileiros que apareceram no filme foram Ícaro de Castro Mello, disputando a prova de salto em altura (na primeira parte) e um atleta de tiro (na segunda parte).

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

Uma modernidade que explora com sucesso a sincronia tecnológica, transformando-a na atemporalidade de um novo megamito: o da natureza monumental, do corpo heróico, o ornamento de massa revestido de concreto - em suma, o modernismo nazista exemplificado por Leni Riefenstahl (HANSEN, 2001, p.534).

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

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

Milton José de ALMEIDA percebe que definitivamente os Jogos Olímpicos:

...são, também, uma simulação estilizada e controlada das guerras entre nações. Os territórios a

serem conquistados não são terras e cidades, mas são locais morais e virtuosos que têm sua representação visual no pódio. A guerra social e econômica que ocorre no planeta ocorre aí em simulação visual e realismo controlado. As normas da competição simulam os tratados internacionais que regulam a convivência harmônica entre os homens e as nações. As provas simulam a prática dessa convivência. O último colocado possui a perfeição do Vício, o primeiro, a perfeição da Virtude (2002, p.80).

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

De minha parte, acho “Olympia” um belo filme de vários pontos de vista. Esteticamente é belíssimo. Para quem se interessa pelo esporte para além dos resultados das competições, nenhum outro filme conseguiu captar de forma tão intensa e ousada a beleza da prática.

É lógico que para tal Leni contou com imenso aporte financeiro. Mas parece ter o usado muito bem. Também parece lógico que foi utilizado como propaganda nazista, e isso não pode ser esquecido. Contudo, isso não invalida o potencial artístico do filme.

Mais ainda, o que surpreende é que não vejamos que ainda hoje muitos filmes enfocam o esporte de forma aproximada a de Leni, exaltando parâmetros bastante similares. Esse é um dos riscos da extrema “estetização” do esporte na sociedade contemporânea. NAZÁRIO (1994) vai direto ao ponto:

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

Acho exagerada a afirmação de Nazário. O fato de os Jogos Olímpicos de hoje, bem como a difusão de um modelo corporal clássico, envolverem tanta gente e tanto dinheiro pode dever-se mais ao imenso interesse comercial que há ao redor desses eventos.

Além disso, o autor considera de forma homogênea tanto atletas quanto público. Há muitos que estão presentes eminentemente por causa da vitória, mas outros sabem que não tem a menor chance, e para esses a festa pode ser maior do que tudo. No que se refere ao aparato tecnológico, nada mais normal, já que o progresso dos poderosos meios de comunicação permite tal possibilidade de uso.

Acho-a sim exagerada, mas não equivocada. Não duvido e acredito que muitos dos pressupostos presentes em “Olympia” ainda estejam a nos impregnar. Parece prudente, ao analisar a presença do esporte na sociedade, nos afastarmos dos extremos, tentando melhor captar o objeto em sua complexidade.

À guisa da conclusão

As relações entre esporte e cinema foram constantes no decorrer do desenvolvimento das duas linguagens. Antes da invenção do cinema moderno, manifestações da cultura corporal de movimento, que não podem ser consideradas esportivas, já eram representadas. Eram temáticas usuais e valorizadas no contexto histórico da ocasião.

Posteriormente, o esporte passa a ser captado em função do interesse científico que uniu fisiologistas a inventos capazes de captar o movimento. Curiosamente algo que hoje pode nos parecer tão distante (fisiologia, esporte e cinema), tiveram um passado em comum.

Finalmente, quando o cinema moderno é criado, o esporte torna-se uma de suas temáticas favoritas, primeiro somente como manifestação cultural valorizada pelo grande público, depois como estratégia pedagógica de forjar de valores e de formação política.

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

Leni Riefenstahl privilegia os instantes que precedem o gesto, os instantes de concentração onde nada existe senão o pensamento da performance

“Olympia”, na verdade, exalta compreensões que sempre estiveram presentes ao redor dos Jogos Olímpicos, até mesmo em função de sua ligação com o mundo grego recriado de forma idealizada, algo que continua de certa maneira impregnado nesse evento até os dias de hoje, mesmo que por motivos diferentes (antes o nazismo, hoje o mercado):

Durante os Jogos Olímpicos os povos vêem, em espetáculo televisivo, uma dramaturgia em imagens e palavras. Os sentimentos, a felicidade e a infelicidade de cada um estarão alienadas no corpo de cada atleta, representante da Virtude possível. Frente a esse espetáculo, a alma do espectador conduzida pela ação do personagem-atleta vive momentos de raiva e euforia; suas emoções projetam-se, renovadas e desenvolvidas durante o desenrolar da trama (ALMEIDA, 2002, p.104).

a cumprir. A força muscular agindo na imobilidade aparente do corpo: é esta uma das representações da Beleza segundo a ideologia nazista (...) Dudow, ao contrário, filma o esporte como movimento. O corpo esportivo é menos uma fonte de beleza e performance do que a ocasião de divertir-se no quadro de lazeres organizados (ESPERANÇA, 1993, p.11).

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

Como a relação entre imagem (entre os mecanismos de captação destas se encontra o cinema) e o desenvolvimento do campo esportivo podem ser fortemente identificados no decorrer do século XX, os esforços de entender as mudanças e representações do esporte no âmbito da cinematografia podem ser de grande utilidade não só para melhor compreendermos o fenômeno esportivo (tenho denominado esse esforço de promoção de uma “arqueologia social do objeto”), bem como o próprio cinema e, por que não, a sociedade como um todo.

Abstract

The presence of the sport in cinema: since Étienne-Jules Marey from Leni Reifenstahl

Melo (2004) suggested that it is possible to identify a relationship between cinema and sport in the first moments of the constitution of the industry of the spectacle. This relationship should be understood in the context of the construction of modernity. This article, developed as a historical research, has the purpose to demonstrate, in an empirical form, the relationship between these two languages since before the first public exhibition of a film, promoted by the Lumière brothers in 1895. The basic intention is to identify the changes that happened in the representations of the sport in the cinema, related to the developing of cinematographic language and to the continue dialogues between these two manifestations.

UNITERMS: Sport; Cinema.

Notas

- 1 . Este estudo foi realizado como parte da pesquisa “Representações do Esporte no Cinema Brasileiro”, realizada com incentivos do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).
- 2 . O autor é coordenador do Grupo de Pesquisa “Anima”: Lazer, Animação Cultural e Estudos Culturais (victor@bighost.com.br).

Referências

- ABEL, R. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ALMEIDA, M.J. A liturgia olímpica. In: SOARES, C.L. (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2002.
- COHEN, M. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ESPERANÇA, I. **O cinema operário na República de Weimar**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- HANSEN, M.B. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamim) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- KRUGER, A.; RIORDAN, J. (Orgs.). **The story of worker sport**. Champaign: Human Kinetics, 1996.
- MANNONI, L. **A grande arte da luz e da sombra**. São Paulo: SENAC/Editora UNESP, 2003.
- MELO, V.A. **Cidade sportiva**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- _____. Memórias do esporte no cinema brasileiro: sua presença em longa-metragens brasileiros. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Florianópolis, v.25, n.1, 2003.
- _____. **Esporte, imagem e cinema: diálogos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Relatório de pesquisa (Pós-Doutorado em Estudos Culturais).
- NAZÁRIO, L. **O eterno retorno de Leni Riefenstahl**. [S.l.: s.n.], 1994. Disponível em: <www.culturavozes.com.br/revistas/0494.html>.
- RUIZ, J.L. **La unión de dos ofertas culturales del siglo XX**. Sevilla, 2002. Disponível em: <http://www.festivaldesevilla.com>.
- VAZ, A.F. Esporte e modernidade: notas sobre crítica escritura histórica em Walter Benjamim. **Lecturas: Revista Digital**, Buenos Aires, ano 5, n.26, 2000. Disponível em: <www.efdeportes.com>.

ENDEREÇO
Victor Andrade de Melo
Praia do Botafogo, 472/810 - Botafogo
22250-040 - Rio de Janeiro - RJ - BRASIL

Recebido para publicação: 10/08/2005
Aceito: 24/08/2005