

## **Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim**

ELCIO LOUREIRO CORNELSEN

Universidade Federal de Minas Gerais  
Brasil

RESUMO. Nossa contribuição se destina à apresentação crítica das diversas formas de expressão do discurso nazista no contexto dos XI Jogos Olímpicos, realizados em 1936 na cidade de Berlim, construído a partir da recepção da iconografia grega e do ideal olímpico de “paz” que remonta à trégua sagrada que vigorava entre as cidades durante as olimpíadas na Grécia antiga, e do resgate do caráter ritualístico que envolvia os Jogos Olímpicos na sua origem. Partindo de exemplos nos âmbitos do cinema (o “Prólogo” do filme *Olympia*, da cineasta Leni Riefenstahl), das artes plásticas (esculturas que ornamentam o Estádio Olímpico de Berlim, e o *Discóbolo*, de Myron) e da imprensa (artigos publicados em jornais da época), pretendemos demonstrar na prática as estratégias de manipulação e de persuasão empregadas pelos detentores do poder no intuito de fabricar perante a opinião política internacional uma “ponte” entre a Grécia antiga e a Alemanha nazista como “nação amante da paz”, bem diferente daquela situação vivenciada no dia-a-dia de um Estado totalitário que tinha por fundamentos o expansionismo militar e o racismo.

PALAVRAS-CHAVE. Olimpíada; Jogos Olímpicos de Berlim; esporte; discurso nazista; totalitarismo.

Dentre as olimpíadas da era moderna, os XI Jogos Olímpicos, realizados em Berlim de 1º a 16 de agosto de 1936, são, seguramente, o maior exemplo de instrumentalização indevida do esporte e da arte por parte de um regime totalitário, para fins políticos e ideológicos. Nunca a tradição olímpica da

E-mail: cornelsen@ufmg.br

Artigo recebido em 24/10/2005; aceito para publicação em 13/03/2006.

Faculdade de Letras, Departamento de Línguas Anglo-Germânicas.

O presente artigo retoma e aprofunda uma comunicação apresentada no *XII Congresso Internacional da FIEC*, em 27 de agosto de 2004, Ouro Preto, Sessão de Comunicações nº 49: “Imagens e sociedades: novas abordagens da iconografia grega”. Agradeço aos colegas Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG) e Jacyntho Lins Brandão (UFMG) pelo incentivo à minha participação no XII Congresso da FIEC.

Grécia antiga, resgatada pelo Barão Pierre de Coubertin (1863-1937), foi tão deturpada e abusada até as últimas conseqüências como naquelas duas semanas de agosto de 1936. A seguir, apresentaremos algumas das formas de expressão do discurso nazista no contexto da Olimpíada de Berlim, construído a partir da recepção da iconografia grega e do ideal olímpico de “paz” que remonta à trégua sagrada que vigorava entre as cidades-estados durante as olimpíadas na Grécia antiga, e do resgate do caráter ritualístico que envolvia os Jogos Olímpicos na sua origem.

Para entendermos a importância do significado deste evento esportivo para os seus organizadores, é preciso localizá-lo dentro do contexto histórico em que está inserido: o período do *Terceiro Reich* ou, mais precisamente, o período de consolidação da política nazista, desenvolvida desde a ascensão de Hitler ao poder em 30 de janeiro de 1933. A apropriação indébita do teor cultural e artístico da Antigüidade grega como forma de legitimação político-ideológica foi um dos expedientes postos em prática pela cúpula nazista. Mais do que um fenômeno estético atemporal, tal apropriação fundamenta-se numa tentativa de atualização de valores e símbolos da Antigüidade atrelando-se, assim, a uma tradição de arte e cultura elevadas como representação de um momento singular na história da civilização ocidental. Não se trata, pois, de uma suspensão do contexto sócio-histórico de emergência de determinada manifestação cultural e artística da Grécia antiga, mas sim da construção de uma “ponte” entre a *Hélade* e o *Terceiro Reich* a partir da interpretação que os nazistas davam aos testemunhos culturais e artísticos gregos enquanto fenômenos históricos. Portanto, a apropriação indébita da Antigüidade não era algo secundário, mas sim parte de uma estratégia de legitimação político-ideológica do nazismo. Basta lembrarmos de algumas passagens do livro *Mein Kampf* (1925/1927), de Hitler<sup>1</sup>, para constatar o significado que era atribuído à Antigüidade dentro do sistema de valores que fundamentava tanto a política racial quanto a política expansionista chamada no jargão nazista de *Lebensraumpolitik* (“política de espaço vital”). Na seguinte passagem do sub-capítulo *Erziehungsgrundsätze des völkischen Staates* (“Fundamentos da Educação do Estado nacionalista”), constata-se a recepção do ideal de *kalokagathia* como parâmetro para um suposto projeto educacional que seria implantado, caso os nazistas chegassem ao poder<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> A. HITLER. *Mein Kampf: Die nationalsozialistische Bewegung*, v. 2, München, Zentralverlag der NSDAP, 246<sup>a</sup>/247<sup>a</sup> ed., 1937.

<sup>2</sup> *Ein Volk von gelehrten wird den Himmel nicht erobern, já nicht einmal auf dieser Erde sich das Dasein zu sichern vermögen. Ein verfallener Körper wird durch einen strahlenden Geist im geringsten ästhetischer gemacht. [...] Was das griechische Schönheitsideal unsterblich sein läßt, ist die wundervolle Verbindung herrlichster körperlicher Schönheit und strahlendem Geist und edelster Seele.*

Um povo de eruditos não conquistará o céu, e nem mesmo poderá assegurar a sua existência sobre a terra. Um corpo arruinado não se torna de modo algum mais estético através de um espírito radiante. [...] O que torna o ideal grego de beleza imortal é a maravilhosa ligação entre esplêndida beleza física, espírito radiante e alma nobre.

O dito do General Moltke, segundo o qual a “felicidade, há tempos, está reservada apenas ao homem capaz”, sem dúvida, também se aplica à relação entre corpo e espírito: O espírito sadio, geralmente, só irá habitar um corpo sadio.

Ao invés do “intelectualismo” (*Intellektualismus*), como era difamado pelos nazistas o processo de educação que enfatiza a formação cultural e intelectual, o ideal nazista de educação visava à educação física e ao espírito combativo, como demonstra a seguinte passagem do *Mein Kampf*<sup>3</sup>:

A educação física não é, pois, no Estado nacionalista, uma questão individual ou um assunto que só diga respeito aos pais e que só interesse ao público em segundo e terceiro plano, mas sim uma exigência da conservação da índole nacional representada e protegida pelo Estado. [...]

São diversas as menções à Grécia antiga no *Mein Kampf* que demonstram uma imagem difusa da Antigüidade, na qual não há referência a uma determinada época, o que demonstra que a Grécia Antiga se torna um clichê dentro do discurso nazista. Numa outra passagem, precisamente no sub-capítulo *Wert der humanistischen Bildung* (“Valor da formação humanista”), Hitler volta a se referir à Grécia antiga como parâmetro cultural:

[...] O ideal da cultura helênica, na sua beleza exemplar, também deve ser mantido. Não se deve permitir que a grande comunidade racial seja dilacerada pelas diferenciações entre os vários povos. A luta que hoje se desencadeia visa a grandes objetivos: uma cultura luta por sua existência, que se atrela a um passado milenar, e que abrange em si helenismo e germanismo.<sup>4</sup>

*Wenn der Moltkesche Ausspruch: ‚Glück hat auf die Dauer doch nur der Tüchtige‘ Geltung besitzt, so sicherlich für das Verhältnis von Körper und Geist: Auch der Geist wird, wenn er gesund ist, in der Regel und auf die Dauer nur in gesundem Körper wohnen* (A. HITLER, p. 453).

<sup>3</sup> *Die körperliche Ertüchtigung ist daher im völkischen Staat nicht eine Sache des einzelnen, auch nicht eine Angelegenheit, die in erster Linie die Eltern angeht, und erst in zweiter oder dritter die Allgemeinheit interessiert, sondern eine Forderung der Selbsterhaltung des durch den Staat vertretenen und geschützten Volkstums.* [...] (A. HITLER, p. 453).

<sup>4</sup> [...] *Auch das hellenische Kulturideal soll uns in seiner vorbildlichen Schönheit erhalten bleiben. Man darf sich nicht durch Verschiedenheiten der einzelnen Völker die größere Rassegemeinschaft zerreißen lassen. Der Kampf, der heute tobt, geht um ganz große Ziele: eine*

Consideramos necessária a menção dessas passagens antes de apresentarmos as formas de expressão do discurso nazista em relação à recepção da iconografia grega e do ideal olímpico no contexto da Olimpíada de Berlim, pois elas demonstram que a maneira difusa e desprovida de qualquer rigor científico pela qual a Grécia antiga tornou-se um referencial na construção do sistema de valores veiculado pelo discurso nazista é bem anterior aos Jogos, num período em que o NSDAP era um partido minoritário dentro do espectro da direita política na República de Weimar. Este é, sem dúvida, um dado relevante a ser considerado, na medida em que implica necessariamente uma diferenciação do tratamento de um evento esportivo do âmbito internacional pelos organizadores da Olimpíada de Berlim em relação aos Jogos Olímpicos realizados antes de 1936. Pois inúmeros exemplos demonstram que os Jogos Olímpicos abriram aos nazistas uma possibilidade de propaganda ideológica através da associação simbólica entre a Grécia antiga, como berço da civilização ocidental, e a “nova” Alemanha. Tal associação não se estabeleceu apenas como parte da representação cerimonial dos Jogos de Berlim, mas, sobretudo, como propaganda político-ideológica que visava fabricar uma “bela” imagem da “nova” Alemanha, bem diferente daquela vivenciada no dia-a-dia de um Estado totalitário que tinha por fundamentos o expansionismo militar e o racismo.

Começemos, pois, nossa interpretação pelo caráter sagrado e ritualístico da Olimpíada nas suas origens, para, em seguida tentarmos avaliar a construção simbólica que ele assumiu no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. De acordo com J. Sakelarákis<sup>5</sup>, Professor de Arqueologia da Universidade de Atenas, os diversos Jogos disputados na Grécia antiga estavam estreitamente ligados às cerimônias religiosas, sobretudo às festas religiosas agrárias relacionadas à fertilidade da terra e também aos cultos fúnebres, além de constituírem uma parte do culto aos deuses. Uma característica comum a todos os Jogos era o caráter ritualístico, envolto no culto a uma divindade do panteão olímpico. De acordo com a tradição, os Jogos Olímpicos, realizados a cada quatro anos de 776 a.C. até 393 d.C., eram disputados em homenagem a Zeus. Seu santuário em Olímpia era funcionalizado como arena de esportes, de maneira que, lado a lado, figuravam construções estritamente religiosas e edifícios e praças destinadas aos exercícios físicos de preparação e às disputas esportivas. Segundo Nicolaos Yalouris<sup>6</sup>, diretor do

*Kultur kämpft um ihr Dasein, die Jahrtausende in sich verbindet und Griechen- und Germanentum gemeinsam umschließt* (A. HITLER, p. 470).

<sup>5</sup> J. SAKELARÁKIS, ‘A Pré-História dos Jogos’, in N. YALOURIS (org.), *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga – Olímpia Antiga e os Jogos Olímpicos*, trad. Luiz Alberto Machado Cabral, São Paulo, Odysseus, 2004, p. 5-35 (ver p. 34).

<sup>6</sup> N.A. YALOURIS. ‘O santuário de Olímpia’, in N. YALOURIS (org.), *Os Jogos ...*, p. 95-111 (ver p. 96).

Museu Arqueológico Nacional de Atenas, o Áltis, bosque sagrado de Olímpia, era cercado por um muro e abrigava os templos e as construções ligadas ao culto — os altares de Zeus e Hera e os túmulos-santuários de Pélops e Hipodâmia, e também os tesouros (*thesouroi*), ou seja, pequenos templos dedicados pelas cidades-estados como depósitos de preciosas oferendas votivas aos deuses —, enquanto as residências dos sacerdotes, as casas de banho, o ginásio, a palestra e demais construções localizavam-se fora dos limites do muro. O estádio também estava integrado à área sagrada, o que reforçava o caráter puramente religioso dos Jogos Olímpicos em sua origem.

Além da disposição do santuário e do significado de suas construções, a natureza sagrada dos Jogos Olímpicos também se constituiu de procedimentos cerimoniais e ritualísticos. Como aponta K. Paleologos<sup>7</sup>, Vice-Presidente da Academia Olímpica Internacional, o início dos Jogos era marcado por um sacrifício ritual no altar de Zeus e por um juramento solene que os competidores prestavam diante da estátua de Zeus, cujo pedestal estava gravado com inscrições e versos elegíacos destinados aos perjuros e a todos os que ousassem transgredir a lei. O quarto dia de competições era considerado o dia sagrado por excelência, pois nele ocorria a principal oferenda: a hecatombe dos eleios a Zeus, quando 100 bois eram degolados diante do altar, mas apenas suas coxas eram queimadas. Por sua vez, a cerimônia de encerramento se constituía de mais sacrifícios rituais e de agradecimentos aos deuses.

Outro componente cerimonial que ganhava sentido sagrado era a premiação dos atletas vencedores. O único prêmio concedido pela vitória em cada modalidade desportiva era o *kótinós*, uma coroa feita de ramo de oliveira silvestre. De acordo com K. Paleologos<sup>8</sup>, uma lenda local lhe emprestava um sentido mítico-religioso, pois se acreditava que a árvore, da qual eram cortados os ramos para a confecção das coroas de premiação, havia sido plantada por Hércules. Numa outra versão, Lauret Godoy<sup>9</sup> afirma que a oliveira silvestre exerceu grande influência nas crenças, usos e costumes dos gregos, pois se acreditava que a árvore possuía uma alma e mesmo um significado sagrados, além de ser considerada como árvore da civilização, da vitória e da paz.

Todavia, sem dúvida nenhuma, o principal ingrediente que envolvia os Jogos Olímpicos na Grécia antiga, e que também assumia caráter sagrado era a chamada “trégua sagrada” (*ekekeiria*), que, de acordo com Nicolaos

<sup>7</sup> K. PALEOLOGOS, ‘A descrição de uma olimpíada’, in N. YALOURIS (org.), *Os Jogos ...*, p. 142-9 (ver p. 142-8).

<sup>8</sup> K. PALEOLOGOS, ‘A organização dos jogos’, in N. YALOURIS (org.), *Os Jogos ...*, p. 112-25 (ver p. 124-5).

<sup>9</sup> L. GODOY, *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*, São Paulo, Nova Alexandria, 1996, p. 45.

Yalouris<sup>10</sup>, impunha a todas as cidades-estados do mundo helênico um armistício que vigorava por certo tempo antes e depois dos jogos e que proibia todos os conflitos militares e hostilidades, bem como a entrada de exércitos ou de pessoas armadas no território de Élis. K. Paleologos<sup>11</sup> aponta como origem da trégua sagrada um tratado firmado entre três reis em 884 a.C. — Ífito de Elis, Cleóstenes de Pisa e Licurgo de Esparta —, que depois se ampliou para todo o mundo heleno. No contexto olímpico, a paz não foi propriamente obtida, mas durante os Jogos a trégua garantia que “os atletas, os seus parentes e os peregrinos podiam viajar sem receio para assistir aos legendários jogos e, em seguida, retornar às suas respectivas pátrias em segurança”<sup>12</sup>. Assim sendo, a Olimpíada significava para os helenos um tempo de paz, quando se trocava o campo de batalha pela arena em Olímpia. Como aponta Gilda Naécia Maciel de Barros, a trégua sagrada “interrompia o tempo profano, instaurava o tempo sagrado, precisamente para, no espaço também sagrado, permitir que os helenos continuassem a competir”. E ela conclui: “É, pois, o sagrado que define, na Grécia antiga, o clima das competições e lhes dá sentido”<sup>13</sup>.

A história dos Jogos Olímpicos na era moderna nos mostra que parte desse caráter sagrado da tradição olímpica na Grécia antiga foi retomada pelo Barão de Coubertin e encontrou sua expressão numa série de procedimentos protocolares adotados pelo Comitê Olímpico Internacional (COI). Desde o início dos Jogos Olímpicos na era moderna, em 1896, o caráter cerimonial do evento foi de suma importância tanto para os representantes do COI quanto para os organizadores dos Jogos. O destaque recaía principalmente sobre as cerimônias de abertura e de encerramento, bem como sobre a premiação dos atletas. O desfile das delegações na abertura dos Jogos, presente no protocolo olímpico desde 1908 na Olimpíada de Londres, já simulava o espírito da ponte entre Grécia antiga e o país-sede, na medida em que a delegação grega passou a abrir o desfile, por representar o berço dos Jogos Olímpicos, enquanto a delegação local fechava o desfile, como é o procedimento até hoje. Em 1920, na Antuérpia, introduziu-se o Juramento Olímpico, pronunciado por um atleta do país-sede dos Jogos, revivendo, assim, simbolicamente o gesto dos helenos diante da estátua de Zeus em Olímpia. Em 1928, na cidade de Amsterdã, foi aceso pela primeira vez o “Fogo Olímpico”, que deveria ser mantido aceso em uma pira durante o período de realização dos Jogos<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> N. YALOURIS, ‘A importância e o prestígio dos jogos’, in N. YALOURIS (org.), *Os Jogos ...*, p. 81-5 (ver p. 81).

<sup>11</sup> K. PALEOLOGOS, *A organização...*

<sup>12</sup> Id., p. 114.

<sup>13</sup> G.N.M. BARROS, *As Olimpíadas na Grécia Antiga*, São Paulo, Pioneira, 1996, p. 13 e 28, respectivamente.

<sup>14</sup> R. RÜRUP (org.), *1936 Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus*, Berlin, Hee-

Portanto, a atualização do sagrado no contexto olímpico moderno era parte integrante de sua imagem. Todavia, até 1936 nenhuma nação havia colocado o ideal olímpico e o sentido antigo do caráter sagrado dos Jogos a serviço da política e da ideologia. O primeiro exemplo que apresentamos vem do âmbito da arquitetura. Como dissemos anteriormente, o santuário de Olímpia abrigava em si, lado a lado, construções sacras e profanas. Este foi um aspecto que não passou despercebido da cúpula nazista e tornou-se parte da encenação do poder e do sistema de valores veiculados pelo discurso nazista no contexto dos Jogos de Berlim. O processo de “sacralização” do espaço destinado aos Jogos foi incorporado ao projeto do *Reichssportfeld* (“Praça de Esportes do Reich”), de autoria de Werner March (1894-1976), que sofreu diversas modificações durante sua realização, de acordo com os interesses propagandísticos da cúpula nazista, sobretudo de Hitler, Albert Speer, Joseph Goebbels e Carl Diem. Numa área que abrangia um total de 131 hectares, o *Reichssportfeld* englobava diversas construções: a *Olympischer Platz* (“Praça Olímpica”); o *Olympiastadion* (“Estádio Olímpico”); o *Dietrich-Eckhart-Freilichtbühne* (“Anfiteatro Dietrich-Eckhart”, que recebia este nome em homenagem ao poeta nazista e primeiro editor do jornal *Völkischer Beobachter*, e que hoje é chamado de *Waldbühne* [“Teatro do Bosque”]), que arquitetonicamente lembra o Anfiteatro de Epidauro, e que foi integrado ao projeto por vontade de Joseph Goebbels<sup>15</sup>; o *Schwimmstadion* (“Estádio de Natação”); o *Hockeystadion* (“Estádio de Hockey”); a *Haus des Deutschen Sports* (“Casa do Esporte Alemão”); a *Reichsakademie für Leibesübungen* (“Academia de Ginástica do Reich”); e, por fim, uma imensa área reservada para comícios e paradas militares, denominada de *Maifeld* (“Campo de Maio”). É justamente nesta última parte do complexo olímpico poli-esportivo que se instaurava a “sacralização”, como constataremos logo a seguir.

O artigo “Praça de esportes do Reich. A Construção Monumental de Berlim” (*Reichssportfeld. Das monumentale Bauwerk Berlins*), publicado em 26 de julho de 1936 na página 28 da edição nº 208 do jornal *Völkischer Beobachter*, apresenta uma descrição dos diversos locais que compõem o complexo olímpico poli-esportivo. No artigo em questão, a “sacralização” do *Reichssportfeld* salta aos olhos: os visitantes, ao cruzarem a “Ponte Olímpica” (*Olympische Brücke*), situada cerca de 500 metros de distância da entrada principal do estádio, não se deparam mais com “nenhuma construção profana” (*kein profanes Gebäude*); o redator destaca também a plasticidade do “Anfiteatro Dietrich-Eckhart” como sendo a “ressurreição do Teatro Grego”

nemann, 2ª ed., 1999, p. 13.

<sup>15</sup> H. HOFFMANN, *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1993, p. 17.

(*Auferstehung des antiken Theaters*), e enfatiza que o momento mais apropriado para a encenação de peças teatrais é “a passagem do pôr-do-sol à noite” (*der Übergang vom Sonnenuntergang in die Nacht*), pois “o sol poente desaparece por detrás do palco; todavia, ele mantém iluminado o céu sobre o cenário com singular efeito de silhuetas” (*die untergegangene Sonne hinter dem Bühnenhang verschwindet, den Himmel jedoch über der Szenerie mit einzigartiger Silhouettenwirkung erleuchtet hält*); por fim, o “Pavilhão de Langemarck”, que leva este nome em memória da Batalha de Langemarck, e que é parte integrante do *Maifeld*, é para o redator um “símbolo de um Memorial da Nação” (*Wahrzeichen einer Gedenkstätte der Nation*)<sup>16</sup>:

O ornamento do Pavilhão de Langemarck é de grande e simbólica simplicidade. As doze colunas portam as 76 bandeiras dos regimentos que participaram da batalha. O maciço da Torre do Sino, cujo acesso se localiza no centro do Pavilhão, exhibe sobre dez placas de aço os nomes das divisões e unidades a elas pertencentes. Do lado direito do complexo da Torre do Sino, encontra-se no piso, sob uma chapa de aço, terra do cemitério de Langemarck. [...]

Se contextualizarmos essas descrições com as pretensões propagandísticas do Governo nazista, poderemos tirar algumas conclusões: o arquiteto Werner March, ao reformular o projeto de construção do complexo olímpico poli-esportivo, seguramente considerou as exigências da cúpula nazista em se explorar o terreno e a arquitetura para a criação de efeitos desejáveis que não só possibilitassem uma ponte entre “Olimpia” e “Germânia”, como também envolvessem os eventos esportivos de um caráter ritualístico e místico. O ritual de sacrifício a Zeus que abria os Jogos Olímpicos na Grécia antiga é revivido simbolicamente através do “Pavilhão de Langemarck” e da “Torre do Sino” que, juntos, funcionam como uma espécie de templo e mausoléu, de maneira que, no conjunto, transformam o *Olympiastadion* em misto de Estádio e Templo.

A Batalha de Langemarck, uma verdadeira carnificina ocorrida no dia 10 de novembro de 1914, quando mais de dois mil jovens voluntários da 6ª Divisão de Reserva sucumbiram, tornou-se uma lenda, pois, segundo relatos que constam do Diário da *Wehrmacht*, naquele dia, os combatentes

<sup>16</sup> *Der Schmuck der Langemarckhalle ist von großer, symbolhafter Einfachheit. Die zwölf Pfeiler tragen die 76 Fahnen der an der Schlacht beteiligten Regimenter; das Massiv des mitten durch die Halle stoßenden Glockenturmes trägt auf zehn Stahlschilden die Namen der Divisionen und der ihnen zugehörigen Truppenteile. Westlich vor dem Block des Glockenturmes liegt im Fußboden unter einer Stahlplatte Erde aus dem Friedhof von Langemarck. [...]* (*Völkischer Beobachter*, nº 208, edição do Norte da Alemanha, 26 de julho de 1936, p. 28).

morreram cantando o hino alemão. Os nazistas exploraram a lenda como exemplo de sacrifício heróico, e associaram o soldado ao atleta: a disputa é a batalha, e o atleta, o guerreiro. Desta forma, o militar é sacralizado, e o religioso, por exemplo, o sino, extraído de seu contexto, é secularizado. Aliás, apesar de não ser mencionado no artigo, o “Sino Olímpico” (*Olympia-Glocke*) também desempenha sua função simbólica definida: pesando 13 toneladas e medindo 2,60 metros de altura, o “Sino Olímpico” levava a inscrição “Eu convoco a Juventude do Mundo” (*Ich rufe die Jugend der Welt*). Associado ao “Pavilhão de Langemarck”, o sino não conclama apenas os vivos; suas badaladas são também para os jovens mortos, glorificados através do mito do sacrifício heróico em nome da nação. Com isso, a arquitetura (sustentação, força, verticalidade do “Pavilhão” e da “Torre do Sino”), os ornamentos que simbolizam os regimentos (figurativização do sacrifício heróico, marco de um dado momento histórico e, sobretudo, símbolo visual que remete à guerra e à estrutura militar, valorizados no discurso nazista), e o sino com seu mote (código verbal) e com seu som (código sonoro transportado da simbologia cristã) são traços que, juntos, emprestam aos eventos esportivos a idéia de prontidão ao sacrifício como momento glorioso e objeto de veneração. Com isso, revelam-se aspectos da visão de mundo segundo os nazistas, transportados por seu discurso que abriga o estereótipo de um comportamento humano, valorizado positivamente: o sacrifício heróico do indivíduo em prol da nação.

Segundo o historiador Hilmar Hoffmann<sup>17</sup>, o autor do projeto da *Langemarckhalle* foi Carl Diem, que teria ido pessoalmente a Langemarck, localizada nos Flandres belgas, e retirado terra das sepulturas dos soldados alemães mortos na batalha, para depois colocá-la sob uma placa de metal, no solo da *Langemarckhalle*. Aliás, esse sentido necrológico construído pela *Langemarckhalle* lembra a associação das competições esportivas tanto com os cultos fúnebres quanto com as festas religiosas que evocavam a fertilidade da terra, e que, de acordo com J. Sakelarákis<sup>18</sup>, resultava da crença dos antigos de que

[...] há uma relação dialética entre a vida e a morte: a terra morta faz nascer o novo broto; os jovens que participam dos jogos retiram sua força dos heróis mortos, em honra dos quais estão competindo. O símbolo dessa regeneração ininterrupta, da esperança nascida da força juvenil dos atletas e da vitalidade e alegria geradas pela competição, era a tocha sagrada de Olímpia, que ardia inextinguível dia e noite no prítaneu (*pritanêion*).

<sup>17</sup> H. HOFFMANN, p. 23.

<sup>18</sup> SAKELARÁKIS, p. 34-5.

Poderíamos ainda dizer que a noção de sacrifício heróico no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim, na verdade, remete à visão de mundo espartana, cuja educação visava à criação do guerreiro perfeito e à organização militar da sociedade. M. Andrónikos cita alguns versos de Tirteu, considerado o poeta “nacional” de Esparta, que reproduzem justamente esse ideal de sacrifício heróico<sup>19</sup>:

“Pois é belo que um bravo pereça, caindo nas primeiras fileiras, lutando por sua pátria”;

“Eu não poderia recordar nem mencionar um homem por sua excelência na corrida ou na luta ... nem mesmo que tivesse coberto de glória, se fosse desprovido de vigor bélico”;

“... aquele a quem mata o violento Ares quando manifesta sua bravura, resiste com pé firme e luta por sua pátria e seus filhos”;

“Que todos tentem chegar com seu valor ao mais alto grau desta suprema excelência, não fugindo da guerra”.

Este é, aliás, um aspecto que demonstra um certo distanciamento do conceito de herói homérico, muito mais ajustado ao ideal olímpico, uma vez que, de acordo com M. Andrónikos, o herói homérico “projetava seu valor individual e lutava para obter a vitória e a glória para si próprio”, enquanto “[o] espartano submetia sua ambição pessoal ao interesse do grupo e sacrificava sua vida pessoal para assegurar a sobrevivência da cidade”<sup>20</sup>. Ao levarmos esse aspecto em consideração, no intuito de entendermos os mecanismos de construção do discurso nazista no âmbito olímpico, concluimos que ocorre um ecletismo nada científico na junção do guerreiro sacrificado — representado pela imagem coletiva dos soldados mortos na Batalha de Langemarck — com um contexto sagrado que encerrava em si a relação intrínseca entre religião, esporte e arte, pois, como aponta M. Andrónikos, ao final do século VI a.C. a sociedade militarizada se consolidou em Esparta de tal forma que nem a arte e a poesia, e nem o atletismo e a ginástica corporal livre tinham qualquer espaço nessa sociedade, fato que culminou com a “ausência de vencedores olímpicos espartanos, que tanta glória haviam proporcionado a Esparta ao longo dos séculos VII e VI a.C.”<sup>21</sup>. Tal ecletismo parecia atender às exigências de Hitler de produzir uma síntese entre Atenas, Esparta e Roma como modelos para a construção da sociedade segundo os preceitos do nazismo.

<sup>19</sup> Apud M. ANDRÓNIKOS, na p. 47 de *Atletismo e Educação – a instituição dos jogos na Hélade Antiga* (in N. YALOURIS (org.), *Os Jogos ...*, p. 37-87).

<sup>20</sup> ANDRÓNIKOS, *Atletismo...*, p. 47.

<sup>21</sup> Id., p. 52.

A “sacralização” pautada pelo sacrifício heróico abrangeu também a cerimônia de abertura, quando foi encenada no Anfiteatro Dietrich-Eckart a peça *Olympische Jugend* (“Juventude Olímpica”), de autoria de Carl Diem, e musicada pelos compositores Werner Egk e Carl Orff. Composta em cinco atos — *Kindliches Spiel* (“Jogo Infantil”), *Anmut der Mädchen* (“Encanto das Jovens”), *Jünglinge in Spiel und Ernst* (“Jovens na brincadeira e na seriedade”), *Heldenkampf* (“Luta de Heróis”) e *Totenklage* (“Lamentação dos Mortos”) — ocorre uma “Dança das Armas” (*Waffentanz*), uma disputa, na qual ambos protagonistas morrem, antes que o coro começasse a cantar a *Ode à Alegria* (*An die Freude*), de Schiller, parte da Nona Sinfonia de Beethoven, enquanto uma coluna de fogo flamejava no alto do anel superior do Estádio Olímpico e o Sino Olímpico dobrava em memória aos mortos<sup>22</sup>. Apresentada cinco vezes durante os Jogos como parte da estratégia de “sacralização” do evento, a peça compõe a encenação da morte ritual e heróica, de modo que o ideal olímpico de trégua pacífica é pervertido pelas associações recorrentes à guerra como *modus* de um gesto heróico de sacrifício.

Outra associação com a tradição olímpica da Antigüidade diz respeito à premiação dos atletas vencedores com um vaso contendo uma muda de carvalho, em substituição ao ramo de oliveira da Antigüidade. Símbolo do movimento pela ginástica no século XIX, a muda de carvalho era acompanhada do seguinte dito: *Wachse zu Ehre des Sieges, rufe zu weiterer Tat* (“Cresça em honra da vitória, desperte outro grande feito”) <sup>23</sup>. O *Eiche* (“carvalho”) representa a liberdade e a força. Porém, o sentido que os nazistas atribuíam ao “carvalho” parece ter suas raízes na tradição germânica como a árvore mais venerada, por exemplo, no culto ao deus Thor, e mesmo na simbologia oriunda do próprio âmbito desportivo alemão, como aponta Hilmar Hoffmann, dos grupos de ginástica “nacional-alemães” <sup>24</sup>. Mas a simbologia da continuidade da tradição olímpica não se desfez totalmente: durante a cerimônia de abertura da Olimpíada de Berlim, o atleta grego Spiridon Louis, vencedor da maratona em 1896, vestido em traje típico de seu país, entregou a Hitler um ramo de oliveira que apanhou no Áltis, o bosque sagrado de Olímpia.

Além das construções arquitetônicas o projeto do *Reichssportfeld* englobava também a ornamentação de toda a área por meio de esculturas colossais, produzidas a partir de um concurso promovido pelo Comitê de Organização dos Jogos, de acordo com o chamado “monumentalismo neoclassicista” (*neoklassizistischer Monumentalismus*) <sup>25</sup> e à concepção nazista

<sup>22</sup> H. HOFFMANN, p. 23.

<sup>23</sup> *Apud* HOFFMANN, p. 42.

<sup>24</sup> H. HOFFMANN, p. 42;

<sup>25</sup> *Id.*, p. 66.

de arte, e que emprestavam ao complexo olímpico poli-esportivo uma representação heróica de atletas como analogia plástica com a Grécia antiga. Como aponta corretamente Konrad Dussel<sup>26</sup>, seja nas artes plásticas, na música ou na pintura, o quadro era o mesmo: o Estado nazista procurou eliminar quase todas as formas da modernidade, considerada decadente e desligada dos sentimentos nacionais, e estabelecer uma espécie de “restauração” do tradicionalismo acadêmico. Pretendia-se, com isso, instrumentalizar a arte como meio de propaganda a partir da associação entre a Grécia antiga e o *Terceiro Reich*, bem-vinda no contexto da Olimpíada, pois abriu margem para a fabricação de uma imagem de continuidade de um bem cultural tradicional, cujo valor era, para muitos, inquestionável.

Ao todo, 15 esculturas ornamentavam o *Reichssportfeld*: em torno da *Haus des Deutschen Sports* figuravam as esculturas *Adler* (“Águia”), de Waldemar Raemisch, *Siegerin* (“Vencedora”), de Arno Breker, *Zehnkämpfer* (“Decatleta”) e *Ruhender Athlet* (“Atleta descansando”), de Georg Kolbe, *Relief* (“Relevo”), de Arno Lehmann, *Putzkeramik*, de August Babberger, *Sgraffito*, de Lois Gruber, *Stier* (“Touro”), de Adolf Strübe e *Eingangspfeiler* (“Pilares de Entrada”), de Willy Meller; em torno do *Olympiastadion*: *Siegessäule* (“Deusa da Vitória”), de Willy Meller; *Terrakotten in den Gästetätten des Schwimmstadions* (“Terracotas nas dependências do Estádio de Natação”), de Max Laeuger; *Rosseführer* (“Condutores de Corcéis”), de Josef Wackerle; *Sportkameraden* (“Camaradas no Esporte”), de Sepp Mage; *Staffetenläufer* (“Corredores do Revezamento”), de Karl Albiker. Na entrada do Anfiteatro Dietrich Eckart ficava o *Relief am Eingang zur Freilichtbühne* (“Relevo na entrada do Anfiteatro”), de Adolf Wamper. Guardadas as devidas proporções, este é mais um dado que demonstra a construção do “santuário” de Berlim, pois Olímpia também era ornamentada por inúmeras obras de arte, altares e estátuas de deuses e heróis, bem como pelas estátuas dos vencedores olímpicos, reis e generais<sup>27</sup>. Ao visitar Olímpia no século II d.C., Pausânias contou pelo menos 230 estátuas de atletas que estavam preservadas no Áltis<sup>28</sup>.

A plasticidade das estátuas esculpidas por Josef Torak, Arno Breker, Karl Albiker, Joseph Wackerle e Sepp Mage, as quais serviram de ornamento para o complexo olímpico poli-esportivo, resultaram da interpretação de um ideal de beleza extraído de esculturas gregas, contextualizado com

<sup>26</sup> K. DUSSEL, p. 266 de *Der NS-Staat und die „deutsche Kunst“*, in W. BENZ, H. GRAML, H. WEISS (org.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München dtv, 2<sup>a</sup> ed., 1998, p. 256-72.

<sup>27</sup> N. YALOURIS, *A importância...*, p. 107.

<sup>28</sup> Ver p. 167 de J. KAKRIDIS e M. ANDRÓNIKOS, *O atletismo na poesia e na arte*, in N. YALOURIS, *Os Jogos...*, p. 159-171.

elementos nórdicos, tornando-se uma espécie de emblema mítico anacrônico. Ao lado da arquitetura, a escultura tornou-se o veículo mais visível da ideologia nazista como expressão durável da “raça” e da “saúde”, equivalentes nórdicos aos deuses gregos como novos exemplos da “raça ariana”. Já no período da República de Weimar os conceitos de beleza, pureza e unidade foram valorizados pela direita política, que acusava os movimentos artísticos de vanguarda de propagarem a fraqueza, o desequilíbrio e a feiúra. Esta tendência teve continuidade no Estado nazista, que difamava os movimentos modernistas do período do Império e da República de Weimar como símbolos de decadência e degeneração. Trabalhando a serviço do regime, estes artistas plásticos tencionavam resgatar para o nazismo o mesmo ideal de perfeição física e espiritual (*kalós k'agathós*) da Grécia antiga, em que o atleta praticava esporte a fim de se sentir belo (*kalós*) e igualmente valoroso (*agathós*) no sentido moral. No artigo *Der olympische Gedanke als Kulturträger* (“O pensamento olímpico como portador de cultura”), de autoria de um certo “Dr. phil.” Friedrich Richter e publicado no jornal *Völkischer Beobachter* de 25 de julho de 1936, deixava clara a maneira pela qual se procurou atribuir à Olimpíada de Berlim o ideal sagrado de paz e de perfeição física<sup>29</sup>:

Non é por acaso que, com a construção do Campo de Esportes do Reich e da Vila Olímpica, a Alemanha nacional-socialista deu aos XI Jogos Olímpicos não apenas uma moldura externa digna, mas também pretende emprestar novamente à grande festa dos povos aquela consagração interior, a qual os jogos na Grécia antiga enobreciam como expressão de um ideal pan-helenista de educação e a tornavam mais do que uma festa desportiva qualquer. A palavra de Adolf Hitler, escolhida como epígrafe deste artigo, comprova clara e suficientemente, de que maneira elevada o Führer e toda a Alemanha nacional-socialista sabem apreciar o valor da cultura helenista e dos pressupostos que a instruem. Da harmoniosa trindade corpo – alma – espírito formou-se ao homem heleno o almejado ideal do homem perfeito. Cultura do corpo, higiene corporal e nobreza da alma figuravam em Hélade em pé de igualdade lado a lado;

<sup>29</sup> *Es ist kein Zufall, daß das nationalsozialistische Deutschland den XI Olympischen Spielen nicht nur mit der Schaffung des Reichssportfeldes und des Olympischen Dorfes einen würdigen äußeren Rahmen gegeben hat, sondern daß es dem großen Völkerfest auch wieder jene innere Weihe geben will, die die Spiele im alten Griechenland als Ausdruck eines panhellenischen Erziehungsideals adelten und über ein gewöhnliches Sportfest weit hinaushoben. Das zum Motto dieses Aufsatzes gewählte Wort Adolf Hitlers beweist deutlich genug, wie hoch der Führer und mit ihm das ganze nationalsozialistische Deutschland den Wert der hellenischen Kultur und der Voraussetzungen, die sie schulen, einzuschätzen weiß. Aus der harmonischen Dreieheit: Körper — Seele — Geist formte sich dem Hellenen das erstrebenswerte Ideal des vollendeten Menschen. Körperkultur, Leibespflege und Seelenadel standen in Hellas gleichberechtigt nebeneinander, aus der sinnvollen Synthese dieser drei Erziehungsfaktoren ergab*

da síntese destes três fatores educacionais resultou a configuração ideal do „kalos k'agathos aner“.

O autor cita a expressão grega *kalós k'agathós aner* como conhecimento geral partilhado, uma vez que não traz nenhuma informação adicional que possibilite o esclarecimento de tal expressão. Formada pelos conceitos de *kalós* (“belo”), *agathós* (“bom”, “valoroso”) e *aner* (“homem”), esta máxima funciona emblematicamente como lema da chamada *kalokagathia*, ou seja, a teoria fundada no pensamento grego antigo que associa o conceito de beleza ao corpo, ao espírito e à moral como instâncias indissociáveis. Alguns de seus fundamentos ganharam expressão na *República* de Platão, mais especificamente nos diálogos do Livro III sobre a “ginástica” e questões da educação e nos diálogos do Livro IV sobre a “(a)nalogia do corpo e da alma”. Trata-se de um ideal de educação da Antiguidade clássica, na qual o homem deveria ser belo (*kalós*) e valoroso (*agathós*). O homem em sua excelência (*areté*) atingiria a *kalokagathia*, ou seja, o supremo bem físico e espiritual. A beleza física seria indissociável das ações de coragem, dos feitos heróicos, do espírito combativo e das disputas desportivas. Em relação ao artigo, a expressão *kalos k'agathos aner* é mais um instrumento discursivo que visa à construção da imagem da Alemanha nazista a partir do significado que a própria cultura, arte e filosofia grega desfrutava dentro do pensamento ocidental. Deste modo, o sujeito da enunciação convida o potencial leitor a partilhar sentimentalmente dos argumentos apresentados, sem deixar transparecer que, na verdade, a recepção de conceitos como os de *kalos k'agathos aner* pelos ideólogos nazistas se dava de uma maneira bem peculiar, intrinsecamente ligada à doutrina racista e, portanto, na contramão do caráter universal que envolvia os Jogos Olímpicos. A epígrafe a que o autor do artigo se refere foi extraída de uma passagem do livro *Mein Kampf* (1925/1927), de Hitler<sup>30</sup>: “O que torna imortal o ideal grego de beleza é a magnífica união da mais esplêndida beleza física com o espírito radiante e a mais nobre alma.”

De acordo com M. Andrónikos, Professor de Arqueologia da Universidade de Tessalônica, a *kalokagathía*, ou seja, a conjugação harmoniosa da beleza física com o equilíbrio do espírito, era a finalidade da educação ateniense até o período clássico: criar um homem que fosse “belo” (*kalós*) e “valoroso” (*agathós*) a partir do ideal do jovem perfeito como imagem humana da perfeição divina, na medida em que “[o] próprio homem era a imagem visível

*sich die Idealgestalt des „kalos k'agathos aner“ (Völkischer Beobachter, n° 207, edição do Norte da Alemanha, 25 de julho de 1936, p. 5)*

<sup>30</sup> *Was das griechische Schönheitsideal unsterblich sein läßt, ist die wundervolle Verbindung herrlichster körperlicher Schönheit mit strahlendem Geist und edelster Seele (Völkischer Beobachter, n° 207, 1936, p. 5).*

da divindade, pois os deuses helenos possuíam exclusivamente todas as características dos seres humanos na forma ideal”<sup>31</sup>. Como aponta Gilda Naécia Maciel de Barros, no mundo grego antigo nenhum aspecto moral escapava ao conjunto de práticas físicas na busca por se atingir o estado de “excelência” (*areté*): “A cultura do corpo era um instrumento privilegiado de conquista de qualidades morais: prudência, coragem, temperança e justiça”<sup>32</sup>.

Na Grécia antiga, de acordo com Lauret Godoy<sup>33</sup>, a valorização do esporte e da prática de exercícios físicos impulsionou a produção artística, sobretudo no âmbito da escultura, “pois como os deuses eram representados segundo o modelo humano, os escultores copiavam dos atletas os mais perfeitos traços”. No contexto olímpico, as obras deviam atender a um regulamento, pois era vetado ao campeão olímpico ter seus traços fisionômicos reproduzidos numa escultura, a menos que este tivesse alcançado a vitória pela terceira vez. Além disso, um item significativo do regulamento expressava com propriedade a noção de que as representações esportivas em forma de escultura tinham um significado que transcendia à mera reprodução estética de um ideal de beleza física: “A estátua deveria ter tamanho natural, pois as de maiores dimensões estavam reservadas às divindades. Ultrapassar o tamanho permitido era falta muito grave. A obra era destruída, pois o homem não tinha o direito de querer igualar-se a um deus”<sup>34</sup>. Lauret Godoy chama também a atenção para o fato de que o conceito de escultura na Grécia antiga era “mais profundo e bem mais complexo, porque refletia o conteúdo interior dos homens”<sup>35</sup>. Este é um dado fundamental para entendermos como o ideal visual do belo na iconografia nazista não só transgredia esse sentido, uma vez que as estátuas eram confeccionadas de acordo com o monumentalismo, como também tendia ao clichê e ao vulgar. Para os nazistas, o centro de atenção estava não no teor de uma construção arquitetônica ou de uma obra de arte, mas sim na sua potencial aparência diante daquele que a contempla.

Segundo J. Kakridis e M. Andrónikos, “[o] elemento principal e exclusivo da arte helênica, sobretudo da arte plástica, é a nudez”<sup>36</sup>. A nudez era uma marca do atleta, retratada em inúmeros vasos, relevos e esculturas como celebração da beleza da forma humana. Corpos talhados pelos exercícios físicos serviam de modelo para esculturas e pinturas. A beleza do corpo nu era considerada uma expressão da beleza interior, ilustrando, assim, o ideal de equilíbrio harmonioso entre corpo e mente. Mas essa não era a interpretação

<sup>31</sup> M. ANDRÓNIKOS, ‘Introdução’, in N. Yalouris (org.), *Os Jogos...*, p. 2.

<sup>32</sup> G.N.M. BARROS, p. 32.

<sup>33</sup> L. GODOY, p. 29.

<sup>34</sup> Id., p. 98.

<sup>35</sup> Ibid., p. 30.

<sup>36</sup> *O atletismo...*, p. 166.

dos artistas a serviço do regime nazista, que apontavam como cerne da arte grega a nudez heróica e o porte atlético na representação do corpo. Aqueles que se julgavam os continuadores da tradição clássica da arte grega, numa espécie de restauração do tradicionalismo acadêmico, modificavam o modelo antigo, na medida em que ligavam esteticamente o atleta greco-romano com a imagem do “ariano”. Tais artistas não tinham por meta uma simples cópia do modelo antigo, mas sim reivindicavam para si a criação de algo supostamente original e de valor equivalente ao da Antiguidade. Acreditavam que tal meta poderia ser atingida pela própria natureza da nudez retratada nas artes plásticas: a suspensão de todo índice historicizante impedia qualquer classificação temporal e, ao mesmo tempo, contribuía para a idealização da beleza como algo absoluto. Um exemplo disso é Arno Breker, que usava como modelo para suas obras atletas da equipe olímpica alemã, como é o caso, por exemplo, da obra *Siegerin* (“Vencedora”), esculpida para ornamentar o complexo olímpico poli-esportivo em 1936, que teve como modelo a lançadora de dardo Ottilie Fleischer, que ganhou a medalha de ouro na sua modalidade<sup>37</sup>. Tal procedimento ia além de questões estéticas, pois funcionava como forma de representação concreta da teoria racial veiculada pelo discurso nazista, como demonstram as seguintes palavras do crítico de arte J. Sommer<sup>38</sup>:

Breker busca na obra de arte dar forma ao ser humano saudável e forte. Isto não é um programa, mas sim uma consequência da concepção de vida. O ser humano de nosso tempo anseia pela perfeição de seu corpo, porque ele o vivencia como uma grande dádiva e apenas nele vê a garantia de que ele próprio e seu povo, do qual faz parte, podem se constituir. O triunfo do forte e sadio sobre o fraco e doente deve necessariamente encontrar expressão na arte. Tal triunfo do sadio celebra a obra de Breker.

Hilmar Hoffmann chama a atenção com grande propriedade para o fato de que essa suposta “arte nazista”, assim como os projetos arquitetônicos, por estarem sujeitas ao controle total do Estado, eram parte integrante da estética da barbárie e, deste modo, desqualificada de qualquer valor artístico

<sup>37</sup> G. BRANDS, ‘Zwischen Island und Athen: Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus’, in B. BROCK e A. PREISS (org.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundfünfzig*, München, Klinkhardt & Biermann, 1990, p.103-1361 (ver p. 108-9).

<sup>38</sup> *Breker sucht im Kunstwerk den gesunden und starken Menschen zu gestalten. Das ist kein Programm, sondern eine Folge der Lebensanschauung. Der Mensch unserer Zeit erstrebt die Vollkommenheit seines Körpers, weil er sie als ein großes Glück erlebt und nur in ihr die Gewähr dafür weiß, daß er selbst und sein Volk, von dem er ein Teil ist, bestehen können. Der Triumph des Starken und Gesunden über das Schwache und Kranke muß notwendigerweise in der Kunst Ausdruck finden. Diesen Triumph des Gesunden feiert das Werk Brekers* (apud BRANDS, p. 111).

no sentido da arte como produção livre e autônoma do artista, pois todos aqueles que produziram esculturas para ornamentação do *Reichssportfeld* trabalharam sob supervisão do Comitê de Organização da Olimpíada de Berlim e tiveram seus projetos alterados, quando estes não correspondiam à “concepção artística” da cúpula nazista<sup>39</sup>. Fato é que artistas como Breker e Torak criaram de uma arte estereotipada, cheia de clichês, submissa aos interesses do Estado nazista. Por isso, torna-se impossível um julgamento estético sem olharmos para tais obras vinculadas ao político: o conteúdo artístico é inseparável do político.

Pelo próprio caráter totalitário do Estado nazista, a política cultural estava intrinsecamente ligada à política racial. Deste modo, a arte tornou-se mero instrumento de propaganda totalitária. O controle da vida artística desde a criação da *Reichskulturkammer* (“Câmara de Cultura do Reich”) em setembro de 1933, e a imposição de normas estéticas de cunho propagandístico. Os procedimentos estéticos de se produzir uma bela imagem da Alemanha nazista uniram a ideologia totalitária com o culto ao corpo, que se fundamentava no ideal de beleza na Antigüidade. Aliás, a revista oficial *Die Kunst im Deutschen Reich* (“A Arte no Reich Alemão”) combinava na capa a águia com a suástica, a cabeça de Atena e a tocha olímpica, fonte exclusiva de divulgação dos trabalhos exibidos nas exposições promovidas pelo Estado. A instrumentalização sistemática da arte revela-se na interpretação *sui generis* do ideal de beleza extraído de esculturas gregas antigas, transformando-se em norma estética indissociável de uma política racial. As palavras de Alfred Stange, um dos representantes da História da Arte sob o jugo nazista, demonstram a associação da política racial com a política cultural<sup>40</sup>: “Raça e povo são reconhecidos como eterno solo fértil; Estado, ideal de Reich, vontade dinástica são reconhecidos como pressupostos da criação artística.”

A apropriação estética das formas que lembram a arte antiga não foi alvo de uma análise crítica, uma vez que, segundo Hilmar Hoffmann<sup>41</sup>, se pautava por uma *Weltsprache* (“linguagem universal”), garantida pela legitimação da Grécia antiga ao longo da História como sinônimo de civilização elevada e de berço da Democracia e das Artes. Mas este não foi o único fator que permitiu o sucesso da apropriação e distorção da tradição olímpica e cultural da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim por parte do regime nazista. Por um lado, a ausência de uma interpretação crítica

<sup>39</sup> Cf. RÜRUP, p. 69.

<sup>40</sup> *Rasse und Volk sind als ewiger Nährboden, Staat, Reichsgedanke, dynastisches Wollen sind als entscheidende Voraussetzungen künstlerischen Schaffens erkannt* (apud B. PREISS, ‘Eine Wissenschaft wird zur Dienstleistung: Kunstgeschichte im Nationalsozialismus’, in B. BROCK e A. PREISS (org.), *Kunst...*, p. 55.

<sup>41</sup> H. HOFFMANN, p. 32.

e de um conhecimento mais profundo do passado e das manifestações artístico-culturais gregas tornou clichês as esculturas produzidas sob a censura do Estado nazista. Por outro lado, a supressão de qualquer conotação racial não permitiu que se percebesse o “não-dito” representado por elas, ou seja, a afirmação da beleza diante da estética do feio e do dissonante, o qual, na teoria racial nazista, deveria ser combatido e eliminado. A partir de tal reflexão, podemos também repensar a *Weltsprache* não como algo atemporal e de valor universal, mas sim como parte de um dito necessariamente vinculado a um contexto sócio-histórico de emergência. Pois se vislumbramos a Grécia antiga por suas manifestações artísticas e culturais, devemos recontextualizá-las, não para legitimarmos o que elas apresentam, mas para tentarmos descobrir o que elas silenciam.

Mas um acontecimento posterior aos Jogos de Berlim, que não deixa dúvida quanto à relação intrínseca entre teoria da arte e teoria racial no *Drittes Reich*, também se construiu a partir da instrumentalização indevida da arte antiga: durante a cerimônia de abertura da “Grande Exposição de Arte Alemã” (*Die Große Deutsche Kunstausstellung*), em julho de 1937 na cidade de Munique, Hitler proferiu um discurso, postado ao lado da cópia do famoso *Discóbolo* de Myron (450 a.C.), adquirida em Roma para o acervo da “Casa da Arte Alemã” (*Haus der Deutschen Kunst*), que estava sendo inaugurada naquele momento<sup>42</sup>:

Nunca a humanidade esteve tão próxima da Antigüidade na aparência e no seu sentimento do que hoje. Jogos, torneios e disputas temperam como aço os corpos de milhões de jovens [...]. Está crescendo um tipo humano magnificamente belo [...]. Esse tipo humano, que vimos surgir diante do mundo no ano passado, durante os Jogos Olímpicos, com sua força física, imponente e radiante, esse tipo humano, meus Senhores propagadores de arte pré-histórica, é o tipo do novo tempo. E o que os Senhores fabricam? Aleijões e cretinos deformados, mulheres que só podem despertar abominação, homens que estão mais próximos de animais do que de seres humanos, crianças que, francamente, se assim vissem, deveriam ser tomadas como maldição de Deus!

<sup>42</sup> *Niemals war die Menschheit in Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute. Sport-, Wett- und Kampfspiele stählen Millionen jugendlicher Körper [...]. Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran [...]. Diesen Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahre in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden, stolzen, körperlichen Kraft und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp, meine Herren prähistorischen Kuntsstotterer, ist der Typ der neuen Zeit, und was fabrizieren Sie? Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten!* (apud RÜRUP, p. 201).

Deste modo, ao mesmo tempo, Hitler empresta à produção artística sob o jugo nazista um sentido idealizado de beleza e harmonia presente em manifestações artísticas da Antigüidade grega e opõe ao tipo do atleta olímpico as representações do corpo humano nas manifestações artísticas de vanguarda, sobretudo do Expressionismo, onde prevalecia a estética do feio e do dissonante. Encontramos um exemplo patente da junção entre arte e teoria racial num trecho do filme de propaganda anti-semita *Der ewige Jude* (“O Eterno Judeu”; 1942), de Fritz Hippler, citado por Peter Cohen<sup>43</sup> no filme documentário *The Architecture of Doom* (1994), no qual imagens de esculturas e construções da Antigüidade são contrastadas com pinturas expressionistas e cenas de guetos judeus na Polônia ocupada, enquanto um narrador faz comentários anti-semitas.

Todavia, sem qualquer sombra de dúvida, dentre os vários aspectos que dão testemunho da construção propagandística e ideológica de uma “ponte” entre Olímpia e Germânia, a realização, pela primeira vez na história dos Jogos, da corrida de revezamento da tocha olímpica significou o ápice na representação de uma simbologia dessa natureza. Paira certa dúvida em relação à autoria do evento: alguns apontam o então Secretário Geral do Comitê Olímpico alemão, Carl Diem (1882-1962), como seu idealizador, ou o seu Conselheiro Ministerial do Ministério da Propaganda, Haegert<sup>44</sup>; o *site* oficial do COI fala em Carl Diem como o idealizador; outros afirmam que o evento foi concebido pelo então Presidente do Comitê de Organização da Olimpíada de Berlim e membro do COI, Theodor Lewald (1860-1947)<sup>45</sup>, como aparece em uma matéria do jornal *Der Angriff*, publicada na edição nº 169, de 21 de julho de 1936<sup>46</sup>. Podemos também especular sobre sua origem na Antigüidade. Segundo Lauret Godoy<sup>47</sup>, a “tocha sagrada” era o instrumento usado para acender a fogueira do sacrifício no altar de Zeus, em Olímpia. Os sacerdotes escolhiam dentre os peregrinos os mais ágeis e fortes, e estes participavam de uma corrida de aproximadamente 200 metros de distância em relação ao altar. O vencedor recebia da mão de um dos sacerdotes de Élis a “tocha sagrada” acesa com o calor produzido pela luz do sol incidindo sobre uma lente côncava, e tinha a honra de acender a fogueira, além de ser proclamado campeão olímpico. Outra provável fonte de inspiração para a idealização da corrida de revezamento com a “tocha sagrada” é a *lampadēdromía*, uma corrida que tinha uma função específica

<sup>43</sup> *Arquitetura da Destruição* (Documentário), São Paulo, Cultfilmes, 1994 [título original: *The Architecture of Doom*].

<sup>44</sup> H. HOFFMANN, p. 100.

<sup>45</sup> M. DUARTE, *O guia dos curiosos: Jogos Olímpicos*, São Paulo, Panda, 2004, p. 40-1.

<sup>46</sup> *Der Angriff*, nº 169, 21 de julho de 1936, p. 2.

<sup>47</sup> L. GODOY, p. 57.

de transportar o fogo sagrado de um ponto a outro sem que ele se apagasse. Segundo Th. Karágiorga-Stathakópoulou<sup>48</sup>, Inspetor de Antiguidades Clássicas, a *lampadēdromía* era realizada em várias cidades-estados, entre elas Atenas, Delfos e Epidauro. Essa corrida por equipes se caracterizava pela passagem da tocha de um corredor para outro e tinha o altar da divindade, em honra da qual os jogos eram realizados, como ponto de chegada, o que lhe assegurava um caráter ritualístico que tinha primazia sobre o caráter competitivo. A tocha conduzida pela equipe vencedora era utilizada para acender o fogo do sacrifício ritual. Nas Panatenéias, o trajeto percorrido era de cerca de 2.500 metros, entre o altar de Prometeu na Academia e o de Atena na Acrópole.

Certo é que o evento deu margem a uma fascinação cultualista em torno da Olimpíada, bem-vinda às pretensões nazistas em “sacralizar” os Jogos Olímpicos por meio de inúmeros símbolos, transpondo assim para o âmbito do esporte um caráter “ritualístico”: o “Fogo Sagrado”, aceso desde a Olimpíada de Amsterdã, em 1928, tinha agora como fonte Olímpia, o berço dos Jogos. A cerimônia de transmissão da chama olímpica iniciou-se em Olímpia em 20 de julho de 1936. Após percorrer sete países, contando com a participação de mais de 3.000 corredores, a chama olímpica chegou a Berlim em 1º de agosto de 1936, dia da abertura dos Jogos. O sucesso foi tão grande que o evento encontrou ressonância no âmbito internacional e se tornou, a partir de então, parte integrante do conjunto de cerimônias protocolares dos Jogos Olímpicos, mantido graças a uma re-interpretação que possibilitou à tocha olímpica adquirir status de símbolo da fraternidade universal. De acordo com o Protocolo Olímpico, a corrida de revezamento com a tocha olímpica sempre se inicia com um corredor grego, após este receber a tocha acesa das mãos de uma jovem vestida com uma túnica branca, que representa as antigas sacerdotisas gregas, enquanto que o último corredor a conduzir a tocha olímpica ao estádio e a acender a pira olímpica tem de ser do país sede dos Jogos<sup>49</sup>. Mesmo o *site* oficial do Comitê Olímpico Internacional não apresenta nenhuma informação sobre o surgimento da corrida de revezamento da tocha olímpica na Olimpíada de Berlim como parte de uma estratégia de encenação do discurso nazista<sup>50</sup>:

1936 saw the introduction of the torch relay, in which a lighted torch is carried from Olympia to the site of the current Games.

<sup>48</sup> Na p. 266-70 de ‘Outros esportes e jogos’, in N. YALOURIS, (org.), *Os Jogos...* p. 260-285.

<sup>49</sup> M. DUARTE, p. 40-1.

<sup>50</sup> *Official Website of the Olympic Movement*, disponível em <<http://www.olympic.org>>, consultado em agosto de 2004.

These Games saw the introduction of the torch relay based on an idea by Dr Carl Diem - lighted torch was carried from Olympia to the site of the Games through 7 countries – Greece, Bulgaria, Yugoslavia, Hungary, Czechoslovakia, Austria and Germany: a total journey of 3 000 km.

For the first time in the history of the modern Olympic Games, the Olympic flame was lit by fire coming directly from the sanctuary of the Ancient Games in Olympia. Indeed, during the 1934 Session, the International Olympic Committee approved the proposal made by the Secretary General of the Berlin Games Organising Committee to carry the flame in relay from Olympia to Berlin.

The National Olympic Committees of Greece, Bulgaria, Yugoslavia, Hungary, Austria, Czechoslovakia and Germany (the seven countries which the flame relay went through) were entirely favourable to the idea and cooperated enthusiastically in the project. The Organising Committee planned a route crossing the capitals of each of these countries.

The torch itself was in polished steel. On the handle, the inscription “Fackelstaffel-Lauf Olympia-Berlin 1936”, with Olympic rings and the German eagle superimposed. On the bottom part, the line of the flame’s route from Olympia to Berlin. On the platform, the inscription “Organisations-Komitee für die XI Olympiade Berlin 1936 Als Dank dem Träger”.

Para aqueles menos familiarizados com o contexto do *Terceiro Reich*, pode parecer que já em 1936 os nazistas viam a tocha olímpica como símbolo de fraternidade universal, ou como “Passe a Chama, una o Mundo!”, lema para a corrida de revezamento mundial da tocha olímpica que passou pelo Rio de Janeiro em 12 de junho de 2004, rumo a Atenas.

A imprensa também foi um veículo de suma importância na construção da “ponte” entre Olímpia e Germânia. Alguns exemplos anteriores demonstram que ela, enquanto meio de comunicação de massa, oferecia aos leitores, por exemplo, a maneira como estes deveriam identificar e recepcionar o caráter sagrado dos Jogos Olímpicos. Mas, como veremos a seguir, tal significado ia muito além. A importância que os nazistas atribuíam não só à função que a imprensa alemã deveria desempenhar durante os Jogos, como também ao efeito propagandístico que ela desempenharia sobre a opinião mundial, foi claramente expressada na seguinte “instrução de imprensa”, expedida meses antes, em que é comunicada pelos censores a possibilidade do aumento da tiragem dos jornais durante a Olimpíada, apesar da carência de papel<sup>51</sup>:

Solicita-se à imprensa alemã que os Jogos Olímpicos e os seus preparativos sejam utilizados para uma propaganda detalhada sobre a Alemanha.

<sup>51</sup> *Die deutsche Presse wird gebeten, die Olympischen Spiele und die Vorbereitungen dazu zu einer ausführlichen Propaganda über Deutschland auszunutzen. Mit dem Reichsverband*

No momento, está sendo negociado com a Associação dos Editores de Jornais do Reich um aumento da tiragem dos jornais para este período. Pede-se aos jornais que escolham material apropriado dentre aquele material de propaganda, colocado à disposição dos jornais por ocasião da eleição. No mais, o Ministério da Propaganda e suas Representações Estaduais estão disponíveis a qualquer hora para dar apoio.

Em uma outra “instrução de imprensa” expedida no mesmo dia, a Divisão de Imprensa deixa clara a tarefa “evidente” que caberia à imprensa alemã por ocasião dos Jogos Olímpicos<sup>52</sup>: “[...] a tarefa evidente da imprensa alemã, durante os Jogos Olímpicos, consiste em dar forma a todos os jornais de modo que os estrangeiros sofram o efeito da propaganda. [...]”

Apesar de a manipulação da imprensa representar apenas um dos mecanismos que compunham a manipulação sistemática praticada para abarcar todos os segmentos envolvidos, tanto na organização quanto na realização dos Jogos, ela é, certamente, aquela que possibilitou aos nazistas uma exploração imediata e eficaz, para fins de propaganda política, de um acontecimento simultâneo no cenário político mundial: a Guerra Civil Espanhola, deflagrada algumas semanas antes da abertura oficial dos Jogos. Contudo, a meta dos nazistas era transmitir ao mundo uma idéia de evento “não-político”, regido pelo sentimento de paz entre os povos, ao mesmo tempo em que a imprensa alemã exibia, em uma mesma página de jornal, notícias sobre a Olimpíada e sobre a Guerra Civil Espanhola como alvo de propaganda anticomunista. A oposição entre Guerra e Paz se concretizou através da deflagração da Guerra Civil Espanhola em 17 de julho de 1936, por motivo de um levante militar liderado por Francisco Franco no Marrocos Espanhol, que se opunha ao Governo da Frente Popular, legitimamente eleito em fevereiro de 1936. Enquanto os jornais alemães fabricavam a imagem de uma Alemanha neutra, defensora da paz e da tolerância entre os povos, os bastidores revelavam uma outra história totalmente diferente: o envio maciço de armas e, mais tarde, de soldados para fortalecer as tropas

*der Zeitungsverleger werden bereits Verhandlungen geführt, den Umfang der Zeitungen für diese Zeit zu vermehren. Die Zeitungen werden gebeten, aus dem Propagandamaterial, das ihnen anlässlich der Wahl zur Verfügung gestellt wurde, geeignetes Material herauszusuchen. Im übrigen stehen das Propagandaministerium und seine Landesstellen zur Unterstützung jederzeit zur Verfügung* (Instrução 101/7/383/nº 577, de 15 de junho de 1936, na p. 635 de H. BOHRMANN (org.), *NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation*, v. 4 (I e II: 1936), München (et al.), Saur, 1993).

*52 [...] die selbstverständliche Aufgabe der deutschen Presse sei, während der Olympischen Spiele die gesamten Zeitungen so auszugestalten, daß sie propagandistisch auf die Ausländer wirkten. [...]* (Instrução 102/2b/108/43 (6), de 15 de junho de 1936, na p. 635 de H. BOHRMANN, *NS-Presseanweisungen...*).

do general Francisco Franco. No jornal *Berliner Tageblatt* (“Diário Berlimense”) de 06 de agosto de 1936, por exemplo, são destacadas as seguintes manchetes na primeira página: “3ª Medalha de Ouro para Owens” (*Owens 3. Goldmedaille*) e “Sugestão de Roma: o reconhecimento de Franco” (*Vorschlag aus Rom: Anerkennung Francos*). O jornal *Der Angriff* (“O Ataque”) de 11 de agosto de 1936 também emprega a mesma estratégia ao exibir dois artigos em uma mesma página<sup>53</sup>: “Política do Dia-a-Dia” (*Politik von Tag zu Tag*) e “O Führer já está em Kiel” (*Der Führer bereits in Kiel*), em que este último noticia a presença de Hitler na cidade costeira de Kiel, onde se realizaram as provas das diversas categorias de embarcações à vela. O mesmo procedimento foi adotado pelo órgão de imprensa do partido nazista, o jornal *Völkischer Beobachter* (“Observador Popular”), em cuja edição de 12 de agosto de 1936 figuram, na mesma página, as seguintes manchetes<sup>54</sup>: “O décimo dia de disputa” (*Der Zehnte Kampftag*) e “19 aviões militares franceses enviados a Barcelona” (*19 französische Militärflugzeuge nach Barcelona geliefert*). Aliás, no intuito de criar o efeito de distanciamento em relação à Guerra Civil Espanhola e à questão da neutralidade ou da intervenção diante do conflito, os artigos políticos publicados pela imprensa alemã no contexto dos Jogos Olímpicos foram redigidos a partir de citações de material de agências estrangeiras. Tal estratégia permitiu aos nazistas simularem os seus dizeres através do dizer do Outro. Portanto, devemos tomar como ponto de partida para a análise do discurso nazista, veiculado pela imprensa no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim, o quadro como um todo, ou seja, a imagem forjada da paz olímpica e a moldura da guerra, proporcionada pela cobertura do conflito armado na Península Ibérica.

Exemplo típico da síntese entre a arte olímpica e a ideologia nazista é o filme *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. A cineasta recebeu do Governo nazista, no outono de 1935, 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. 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*) e “Festa da Beleza” (*Fest der Schönheit*). A acusação de envolvimento ideológico com o regime não foi injusta, pois seu filme, que pretende ser um documentário, está longe de ser um retrato desprovido de qualquer intenção

<sup>53</sup> *Der Angriff*, nº 187, 11 de agosto de 1936, p. 7.

<sup>54</sup> *Völkischer Beobachter*, nº 225, edição do Norte da Alemanha, de 12 de agosto de 1936, p. 1.

propagandista. *Olympia*, como ressalta o historiador Hilmar Hoffmann, é, ao mesmo tempo, “um documentário propagandista e uma propaganda documentária”<sup>55</sup>. 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. Nele se instaura subliminarmente o discurso político: o filme instrumentaliza o esporte adequando-o às metas políticas do *Terceiro Reich*. Em uma seqüência de imagens, a escultura grega do *Discóbolo*, de Myron, 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”<sup>56</sup>. Em seguida, o corredor segue levando a tocha sagrada por paisagens gregas, até que ocorre a montagem de um mapa e imagens das capitais dos demais países por onde ela passou: 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 COI pelo filme de Riefenstahl foi tão grande que a cineasta foi condecorada com a “Ordem Olímpica” em 1939<sup>57</sup>. Também neste caso nota-se uma tendência dos anos 90, 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 uma postura crítica em relação ao filme<sup>58</sup>:

“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.

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

<sup>55</sup> H. HOFFMANN, p. 103.

<sup>56</sup> Na p. 147-8 de ‘NS-Kunst und „Entartete“ Kunst: Ästhetik als soziale Norm’, in H. HOFFMANN & H. KLOTZ (org.), *Die Kultur unseres Jahrhunderts 1933-1945*, Düsseldorf (et al.), Econ, 1991, p. 138-49.

<sup>57</sup> H. HOFFMANN, p. 96.

<sup>58</sup> *Official Website...* (ver nota 50).

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 Antigüidade 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), 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. Porém, no filme, não há qualquer associação com os Jogos Olímpicos de Berlim, realizado 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 racismo, a discriminação, a exclusão do Outro.

Para concluir, podemos dizer que a Olimpíada de Berlim foi celebrada como um sucesso tanto por seus anfitriões quanto pelos representantes do esporte olímpico mundial. A legitimação dos Jogos por parte do COI pode ser percebida nas palavras de elogio à organização da Olimpíada, proferidas pelo Presidente Henri de Baillet-Latour (1876-1942) em agradecimento a Hitler, que revelam certa superficialidade na forma como define a união entre passado e presente construída simbolicamente através da corrida de revezamento com a tocha, pela primeira vez na história dos Jogos Olímpicos na era moderna:

Todos aqueles que sentem em si próprios a chama sagrada, que foi levada de Olímpia para Berlim, nutrem também pelo senhor, senhor chanceler do Reich, a mais profunda gratidão, não só por ter unido o passado com o presente, mas também por ter contribuído para o fomento do Ideal Olímpico no futuro.<sup>59</sup>

No âmbito internacional, surgiu um novo herói olímpico: o atleta afro-americano Jesse Owens (1913-1980), ganhador de quatro medalhas de ouro. Se seguirmos a tradição olímpica na Antigüidade, podemos, então, com justiça, chamar os XI Jogos Olímpicos de “A Olimpíada de Owens”, cujo desempenho teria evidenciado a falta de base da teoria da superioridade da “raça ariana” propagada pelo Estado nazista. No âmbito da propaganda interna, os nazistas não se fizeram de rogados e não deram a dimensão devida aos feitos olímpicos de Owens, e ainda se valeram do quadro geral de medalhas para justificar o sucesso dos Jogos: pela primeira e única vez na história dos Jogos Olímpicos da era moderna, a equipe olímpica alemã encerrou uma Olimpíada em primeiro lugar no quadro geral de medalhas, obtendo 33 medalhas de ouro, 26 de prata e 30 de bronze, num total de 89 medalhas, seguida dos Estados Unidos que obtiveram 24 medalhas de ouro, 20 de prata e 12 de bronze, num total de 56 medalhas, fato que interrompeu trajetória de liderança da equipe norte-americana no quadro de medalhas desde os Jogos da Antuérpia em 1920<sup>60</sup>. Mais tarde, o reconhecimento dos desempenhos de Owens e de seu significado para a Olimpíada de Berlim e para a Alemanha refletiu-se na homenagem ao herói de 1936, cujo nome foi dado a uma avenida nas proximidades do *Olympiastadion*: a *Jesse-Owens-Allee*.

Por sua vez, em termos de recepção, no exterior, da encenação do poder e da propaganda no contexto da Olimpíada de Berlim, não é de se estranhar que a crítica de grande parte da opinião pública mundial diante do nazismo não tenha sido despertada pela associação entre esporte e militarismo, patente pela *Langemarckhalle* no *Reichssportfeld*. Também não devemos nos esquecer da relação entre teoria estética e teoria racial na produção de obras como aquelas que ornamentavam e que ainda hoje estão ao redor do *Olympiastadion*, que desde 1966 está sob a Lei de Proteção de Monumentos, fato

<sup>59</sup> [...] *Alle diejenigen, die in sich die heilige Flamme fühlen, die von Olympia nach Berlin getragen wurde, hegen auch Ihnen, Herr Reichskanzler, gegenüber die tiefste Dankbarkeit dafür, dass Sie nicht nur die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden, sondern dass Sie auch zur Förderung der Olympischen Idee in der Zukunft beigetragen haben* (apud H. HOFFMANN, p. 41).

<sup>60</sup> RÜRUP, p. 152.

que impede alterações profundas na sua estrutura e a remoção das obras ornamentais. A concepção de que o esporte, sob o domínio nacional-socialista, tenha sido um segmento “apolítico” da vida cultural alemã, permaneceu por longo tempo inabalável. Mesmo no contexto da Olimpíada de Munique em 1972 não houve qualquer discussão sobre o papel do esporte a serviço do nazismo. Apenas a partir dos anos oitenta é que investigações sobre o tema vêm ganhando maior atenção. Com a candidatura da cidade de Berlim como sede dos Jogos Olímpicos de 2000, que previa a sua realização no mesmo *Olympiastadion* de 1936, originou-se uma ampla discussão pública na Alemanha. Em 1993, o historiador Hilmar Hoffmann sugeriu que as esculturas do *Reichssportfeld* fossem confrontadas com obras difamadas pelos nazistas, e o historiador Wolfgang Schäche exigiu que o *Reichssportfeld* fosse mantido com suas esculturas, numa espécie de documento, devendo ser apresentado em visitas acompanhadas de uma orientação crítica e contrastado com obras contemporâneas<sup>61</sup>. Mesmo após o fracasso da candidatura em 1993, essa discussão ainda continua atual e, certamente, será reavivada pelo fato de que a final do campeonato mundial de futebol de 2006, que será realizado na Alemanha, terá como palco o *Olympiastadion* de Berlim, cuja reforma para adequação às normas da FIFA foi concluída recentemente.

Somente *a posteriori* é que se teve a dimensão do significado do esporte e da arte como parte do programa de um Estado totalitário que combatia todo tipo de valores éticos e democráticos em nome de uma alegada superioridade racial que deveria ser garantida pelas investidas expansionistas contra os Estados vizinhos. É por esse motivo que o abuso do esporte e a apropriação indevida e a maneira destorcida como a iconografia grega e a tradição olímpica da Grécia antiga foram postas a serviço do *Terceiro Reich* só podem ser entendidas como parte integrante e indissociável do ímpeto de destruição e do desprezo pela humanidade. A repetição até à exaustão de termos em torno da idéia de “paz” no contexto olímpico nada mais foi do que a tentativa de se abafar, justamente, as vozes daqueles que denunciavam no exterior as bases da política militarista e racista desenvolvida pelo Estado nazista, a qual ameaçava a conformação geopolítica européia e, três anos mais tarde, conduziria a Alemanha à Segunda Guerra Mundial.

<sup>61</sup> Id., p. 227.

TITLE. *Olympia at service of Germania: the reception of art and Olympic tradition of Ancient Greece in Berlin Olympic Games context.*

ABSTRACT. This article aims the critical presentation of various forms of expression of the Nazi discourse in the occasion of the XI 1936 Olympics in Berlin, constructed basically from the reception of the Greek iconography and of the Olympic idea of “peace” that remains to the sacred truce that invigorated amongst the city-states during the Olympic Games in the ancient Greece, and of the revival of the ritualistic character that embraced the Olympic Games in their origins. From the exemples on the ambits of film (the *Prologue* of Leni Riefenstahl’s film *Olympia*), of plastic arts (sculptures that decorate the Olympic Stadium in Berlin, and Myron’s sculpture *Discobolus*) and of the press (articles that were published in the contemporary German press), we intend to demonstrate in practice the strategies of manipulation and persuasion that were employed by the holders of power with the intention of fabricating before the international public a “bridge” between Ancient Greece and Nazi Germany as a “nation defending peace”, well diferent from that one situation experienced on the every day life under the power of a totalitarian state that had as fundaments militarism, expansionism and racism.

KEYWORDS. Olympiad; the 1936 Olimpics in Berlin; sport; Nazi discourse; totalitarianism.