

CORPO, ARTE E ESPORTE NA SÉRIE DE COLAGENS *PILOTS*

Body, art and sports in the series of collages Pilots

Cuerpo, arte y deporte en la serie de colagens Pilots

Fausto Amaro

Mestrando do PPGCom da Uerj com bolsa Capes, na linha de pesquisa “Cultura de Massa, Cidade e Representação Social”; membro do grupo de pesquisa “Esporte e Cultura”, cadastrado no CNPq.

E-mail: faustoarp@hotmail.com

Débora Gauziski

Mestranda em Comunicação pelo PPGCom-UERJ com bolsa Capes. Membro do grupo de pesquisa Arte midiática: dinâmicas estéticas e comunicativas na cidade contemporânea, cadastrado no CNPq. Especialista em Jornalismo Cultural pela UERJ.

E-mail: deboragauziski@gmail.com

Ronaldo Helal

Professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação e da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; pesquisador do CNPq; coordenador do grupo de pesquisa “Esporte e Cultura”.

E-mail: rhelal@globo.com

RESUMO

Nesse artigo, refletimos sobre as interações entre corpo, arte e esporte presentes na série fotográfica *Pilots* do artista Jens Ullrich. Veiculada durante os Jogos Olímpicos de Londres (2012), a obra de Ullrich captou a atenção dos meios de comunicação em geral pelo enfoque inusitado dado às imagens de atletas olímpicos. O artista misturou imagens de estátuas clássicas de culto ao corpo, esculpidas durante o período nazista, com fotos de esportistas competindo em Jogos Olímpicos.

Palavras-chave: arte, cidade, política, corpo, esporte

ABSTRACT

In this article, we think over the interactions between body, art and sport that are present in the photographic series *Pilots* by the artist Jens Ullrich. Vehiculated during the London Olympic Games (2012), the work of Ullrich captured the eyes of the media in general due to the unusual focus given to the images of olympic athletes. The artist mixed images of classical body worship statues, sculpted during the nazi period, with photos of sportists competing in the Olympic Games.

Keywords: Art; City; Politics; Body; Sport

RESUMEN

En ese artículo, reflejamos sobre las interacciones entre cuerpo, arte y deporte presentes en la serie fotográfica *Pilots* del artista Jens Ullrich. Veiculada durante los Juegos Olímpicos de Londres (2012), la obra de Ullrich captó la atención de los medios comunicacionales en general por el enfoque inusitado dado a las imágenes de atletas olímpicos. El artista mezcló imágenes de estatuas clásicas de culto al cuerpo, esculpidas durante el periodo nazi, con fotos de esportistas compitiendo en Juegos Olímpicos.

Palabras clave: Arte; Ciudad; Política; Cuerpo; Deporte

Introdução

No dia três de agosto de 2012, o Caderno de Cultura do jornal O Globo publicou uma matéria de uma página sobre a série fotográfica *Pilots*¹. O artista da Tanzânia, radicado na Alemanha, Jens Ullrich² produziu uma série de colagens fotográficas, obtidas pela junção de imagens de esculturas de corpos humanos espalhadas por sua cidade (Berlim) com fotos dos corpos atléticos de esportistas nas Olimpíadas. O resultado, na forma de telas com tamanho médio de 1,13m por 1,47m, nos deixou instigados a pesquisar e refletir sobre o caráter inusitado dessa coletânea de imagens e as questões por ela suscitadas.

Segundo a matéria, o artista desejava promover com sua obra uma crítica do culto ao corpo durante o nazismo, mais do que evidenciar a beleza atlética desses corpos atléticos capturados em movimento ou repouso. O resultado imperfeito verificado nas colagens possui um propósito específico: opor-se ao ideal do corpo perfeito.

Houve ainda uma estreita relação com a ocorrência das Olimpíadas em Londres 2012, o que aumentou a visibilidade da obra. Intencionalmente ou não, o fato é que a arte política de Ullrich aproveitou o furor midiático em torno desse megaevento.

A justificativa do artista para produzir suas colagens possui um fundo hermenêutico de crítica a um modelo político e sua ideologia que prevaleceram na Alemanha durante um curto, porém, conturbado período – o nazismo. As esculturas humanas presentes em *Pilots* remontam à construção da Praça de Esportes do Reich para a XI Olimpíada (Berlim, 1936), quando foi realizado um concurso para ornar com grandes estátuas de heróis e outros motivos clássicos o entorno dessa edificação. Esta praça

1 Disponível on-line em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artista-une-estatuas-do-periodo-nazista-com-fotos-atuais-de-atletas-5668406>>. Acesso em: 02 nov. 2012.

2 Outras produções desse artista podem ser encontradas no site da *Van Horn*. Esta galeria também possui em seu catálogo de artistas o famoso quadrinista Robert Crumb. Fonte: <<http://www.van-horn.net/artists/jens-ullrich/selected-works.html>>. Outros trabalhos de Ullrich podem ser encontradas no site do Center Berlin, espaço cultural fundado por Lin May e atualmente dirigido pelo próprio Ullrich: <<http://www.center-berlin.com>>. Acesso em: 02 nov. 2012.

esportiva foi pensada à imagem de Olímpia, que “também era ornamentada por inúmeras obras de arte, altares e estátuas de deuses e heróis, bem como por estátuas dos vencedores olímpicos, reis e generais” (Cornelsen, 2006, p. 207). Como veremos, esse governo totalitário tinha na Grécia Antiga sua fonte maior de inspiração.

Para um pleno entendimento de *Pilots* é necessário que entremos em contato com algumas temáticas que dotam essa obra de sentido. Acreditamos que três elementos principais encontram-se presentes: Olimpíadas, Corpo e Arte na cidade. Daí, propomos a divisão deste ensaio em três blocos. No primeiro, pensamos as Olimpíadas modernas inseridas dentro de um quadro maior que as conecta aos Jogos gregos. Com isso, explicamos também o contexto histórico em que as esculturas nazistas e as fotos contemporâneas se inserem. Em seguida, refletimos sobre o corpo e a beleza no esporte por meio, principalmente, das contribuições de Hans Ulrich Gumbrecht nessa área. Por último, ampliamos o debate sobre a crítica política que, segundo o artista alemão, conduziu o processo de criação das colagens, procurando revelar também as tensões e problematizações contidas em sua arte.

Olimpíadas: a apropriação da herança grega pelo Nazismo

Muitos Jogos em homenagem aos mais variados deuses ocorriam na Grécia no período helênico, epicentro social e político da época. Como exemplo, podemos citar os Fúnebres – os mais antigos e de onde é provável que tenha surgido os Jogos Olímpicos –, Píticos, Nemeus, Ístmicos, Panatenéias, Heranos. Sendo Zeus o Deus-maior do Olimpo, os Jogos honrando sua imagem eram os maiores e mais importantes da Grécia helênica e começaram a ocorrer oficialmente a partir de 776 a.C., com periodicidade quadrienal durante 1200 anos ininterruptos (Cf. Godoy, 2001; Yalouris, 2004). Com o avanço do cristianismo no Império Romano, os Jogos Olímpicos passam a ser vistos como pagãos e deixam de ser realizados em 393 d.C.

A revalorização do legado grego veio a ocorrer a partir do século XV, durante o Renascimento. Esse processo de resgate culminou com os Jogos Modernos, de memória mais recente, que surgiram em fins do século XIX.

Nessa “nova fase” dos Jogos destaca-se a figura patriarcal

do francês Pierre de Freddy, o Barão de Coubertin, entusiasta do esporte como instrumento pedagógico, das possíveis contribuições da cultura helênica à contemporaneidade e do potencial do esporte como promotor da paz internacional. Admirador do modelo grego das Olimpíadas, Coubertin pretendia recriar as tradições gregas como parte das festividades da virada do século. Ele tinha uma visão holística para as Olimpíadas, pretendendo conjugá-la com outras formas de arte; algo como um festival cultural, inclusive “tendo implementado concursos de poesias, de artes plásticas e mesmo de músicas, nas primeiras edições” (Melo, 2006, p. 30).

Várias cerimônias protocolares, como o Juramento Olímpico, o desfile de abertura com as delegações, a pira olímpica, o revezamento da tocha (criação dos próprios nazistas), – invenções de tradição em série – (Cf. Melo, 2006, p. 93), foram sendo introduzidos nas primeiras edições dos Jogos Modernos com a intenção de mimetizar e transplantar para a contemporaneidade a ritualidade que envolvia os Jogos gregos.

As primeiras edições dos Jogos Modernos foram marcadas pela baixa adesão dos países. As Olimpíadas eram um evento menor no calendário mundial e ainda não contavam com grandes assistências – em 1896, foram apenas 13 países e 280 atletas (Cardoso, 2000, p. 11). Por isso, as edições de 1900 e 1904 foram realizadas concomitantemente com as exposições universais. A partir de 1932, nos Jogos de Los Angeles, esse cenário começa a mudar e a se assemelhar mais ao que temos hoje. A cidade norte-americana foi a primeira a construir um complexo habitacional para os atletas – o que conhecemos atualmente como vilas olímpicas. No rastro dessa tradição, Berlim, sob a tutela nazista, vai além e instala também “equipamentos específicos para os atletas” (Cf. Mascarenhas, 2011). É nessa edição que os Jogos adquirem um caráter mais nacionalista, como pontua Hobsbawm (2004, p. 171). Voltaremos a esse nacionalismo logo à frente.

Olimpíadas em Berlim: nacionalismo, nazismo e culto ao corpo perfeito

Na Grécia antiga, berço do olimpismo, o culto ao corpo conjugava-se ao florescimento das ideias. Os gregos não

ficaram conhecidos apenas pelo apreço ao esporte, mas também pelo desenvolvimento da democracia. Corpo e espírito estavam juntos nessa cultura. Eram nas palestras e nos ginásios, espaços construídos especialmente para o desenvolvimento físico-intelectual dos gregos, que: “Jovens entregavam-se a treinamentos esportivos, preparavam-se para a vida militar, desfrutavam de repouso e recreação. No contato com poetas, filósofos e artistas enriqueciam o espírito” (Godoy, 2001, p. 42).

A atividade física fazia parte, inclusive, do sistema educacional e estava associada à filosofia e às artes. Não é à toa que provém desse período grande número de estátuas de atletas-heróis olímpicos e obras literárias relatando os jogos. Alguns dos grandes filósofos, aliás, foram competidores olímpicos de relativo sucesso – como, por exemplo, Platão, conforme nos diz Godoy: “foi lutador, tendo participado dos Jogos Ístmicos e Olímpicos, onde obteve vitórias que o tornaram tão famoso quanto seus célebres Diálogos” (Ibid., p. 33).

O esporte também era um dos principais temas artísticos gregos, o que se reflete nas belas e numerosas esculturas produzidas no período de apogeu dessa civilização. Viria daí o culto a perfeição corpórea:

As atividades físicas deram grande impulso à escultura, pois como os deuses eram representados segundo o modelo humano, os escultores copiavam dos atletas os mais perfeitos traços. Os vencedores dos jogos públicos também eram imortalizados através de estátuas e, com isso, o corpo humano passou a ser reproduzido de maneira bela e próxima da perfeição (Ibid., p. 29).

Esse ideário de comunhão entre corpo e mente é retomado pelos nazistas na Alemanha, principalmente com a realização dos Jogos de 1936. Relembramos, porém, que os Jogos na Alemanha foram uma conquista anterior à ascensão do Partido Nacional Socialista ao poder, como uma forma de reparação pelas Olimpíadas não terem se realizado nesse país em 1916 (Cf. Guttman, pp. 53-72).

Hitler teria se inspirado nesses ideais gregos de perfeição corpórea e intelectual. Ele pretendia tornar papel do Estado a educação física dos indivíduos, incluindo compulsoriamente essa atividade nos currículos escolares (Cf. Ferreira, 2007). A educação física nas escolas, para o melhoramento do

corpo, correlaciona-se com o pensamento de Mauss sobre as técnicas corporais introjetadas na adolescência, uma vez que: “É nesse momento que aprenderão definitivamente as técnicas corporais que conservarão por toda a idade adulta” (1974, p. 225). Dessa forma, poderíamos especular a respeito da suposta alienação do corpo do indivíduo, que seria transferido para a tutela do Estado.

*Olympia*³, filme oficial das Olimpíadas de Berlim e que já foi tema de inúmeros artigos acadêmicos⁴, materializava o grande apreço que o Führer nutria pelos gregos, sendo a Alemanha supostamente a verdadeira portadora da herança helênica. Tal qual o cidadão grego, o alemão apenas se realizaria plenamente ao conjugar corpo perfeito, fruto do trabalho físico, à inteligência apurada. E os mais destacados dentre eles, seriam elevados à condição de atletas heróis, emblemas do sucesso do regime.

Contando com um grande orçamento disponibilizado pelo Ministério da Propaganda nazista, a cineasta Leni Riefenstahl⁵ foi capaz de produzir uma película dotada de fartos recursos técnico-cinematográficos, sendo ganhadora de importantes prêmios à época, ainda que seu roteiro faça, em dados momentos, referência ao ideário nazista em tom elogioso. No filme, a associação entre a Alemanha e um mítico passado grego fica evidente - como quando a imagem da estátua grega “Discóbolo” esmaece para dar lugar a um atleta real arremessando o disco - tornando mais uma vez claro o objetivo hitlerista de criar um laço que unisse a Grécia helênica e a Alemanha nazista⁶. Esse pensamento

3 O filme é dividido em duas partes. A primeira tem por título Festival ou Festa das Nações (Fest der Völker, em alemão) e duração de 121 minutos; a segunda chama-se Festival ou Festa da Beleza (Fest der Schönheit) e dura 100 minutos. No Brasil, o DVDs com os filmes receberam as seguintes traduções: “Ídolos do estádio” e “Vencedores Olímpicos”, respectivamente.

4 Ver, por exemplo, Melo (2006) e Rovai (2009). Aliás, o próprio cinema alemão do período já rendeu bons artigos, vide Melo (2005).

5 Se Leni servia ao nazismo ou não é objeto de um grande debate. Aqui, preferimos não entrar nessa contenda. Apenas retratamos as características presentes na narrativa fílmica. Para entrar um pouco em contato com essa discussão sobre o teor dos filmes de Leni, ver Teixeira (2010), principalmente na parte “O poder da ilusão pelo efeito do real”; Melo (2005, pp. 53-64); e DaCosta (pp. 96-100).

6 Sobre a incorporação de elementos gregos (artes, política, iconografia, esportes) ao discurso nazista durante as Olimpíadas de Berlim, ver

de regresso a um passado idílico correlaciona-se com o que Löwy e Sayre qualificam como romantismo fascista: “um de seus temas dominantes é o ódio ao mundo moderno e a nostalgia de uma comunidade orgânica do passado” (1993, p. 30).

Corpo e propaganda: um projeto de nação alemão

O desejo hitlerista de controle do corpo está diretamente relacionado ao seu projeto de nação alemã, uma vez que, como vimos acima, as individualidades passariam a estar a serviço da pátria e não tanto de suas vontades pessoais. Em *Mein Kampf*, esse objetivo fica explicitado: “seis milhões de corpos saudáveis poderiam formar um exército forte no futuro” (Hitler apud Salun, 2012, p. 8). Slogans como “Teu corpo pertence à nação” e “Tens o dever de estar em boa saúde” eram propagados pela sociedade alemã, ratificando os novos rumos que a nação deveria tomar (Michaud apud Rovai, 2009, p. 98).

Em Hobsbawm (2004), conseguimos depreender que o conceito de nação pode ser historicamente datado, uma vez que não é algo naturalmente estabelecido, e faz-se notar com mais força principalmente no século XIX. O historiador inglês situa nos meios de comunicação e nos esportes os fatores que mais colaboram para a eficácia simbólica das novas nacionalidades em construção e/ou consolidação. Em suas palavras:

Por esses meios [imprensa, cinema e rádio] as ideologias populistas podiam ser tanto padronizadas, homogeneizadas e transformadas quanto, obviamente, podiam ser exploradas com propósitos deliberados de propaganda por Estados ou interesses privados. (O primeiro-ministro classificou como especificamente concernente à propaganda e ao “esclarecimento ao público” aquilo que foi estabelecido na Alemanha, em 1933, pelo novo governo de Adolf Hitler) [...] Entre as duas guerras, o esporte como um espetáculo de massa foi transformado numa sucessão infundável de contendas, onde se digladiavam pessoas e times simbolizando Estados-nações [...] apesar de os Jogos Olímpicos já começarem a assumir ares de competições nacionais mesmo antes de 1914. (2004, p. 170, grifos nossos).

Cornelsen (2006).

É nesse contexto que Hitler, no início do século XX, ao incitar o brio do povo alemão e conclamá-lo a defender sua essência germânica, tenta levar o nacionalismo às massas por esses meios rápidos e eficazes pontuados por Hobsbawm. A propaganda ultra-nacionalista encontrou aqui terreno propício para instalar-se na opinião pública, “à medida que culpava os inimigos, de fora, e os traidores, de dentro, pelo fracasso ou pela fraqueza” (Ibid., p. 172). Não à toa, Hitler foi o primeiro chefe de Estado a se envolver diretamente com a organização dos Jogos Olímpicos e não poupou recursos para realizá-lo com o maior brilho possível, refletindo a pretendida magnitude de seu governo.

Essa propaganda pôde ser aplicada e testada nas Olimpíadas de 1936. Explorar os heróis olímpicos e seus corpos foi uma estratégia adotada pelo regime nazista. E foram muitos heróis, afinal, a Alemanha conquistou 34 medalhas de ouro, 26 de prata e 30 de bronze, liderando o quadro de medalhas, à frente da já poderosa equipe olímpica norte-americana. Contra os prognósticos nazistas, no entanto, o afro-americano Jesse Owens ganhou quatro provas de atletismo e ofuscou os argumentos de Hitler e seus seguidores, que afirmavam que os negros eram os “coadjuvantes americanos”. Posteriormente, até mesmo o Barão de Coubertin foi cooptado pelo ideário nacional-socialista alemão, principalmente quando Hitler lhe concedeu um vultoso prêmio em dinheiro como consolação por ter perdido o Nobel⁷.

Nesse tópico, trabalhamos reiteradamente a importância do corpo para o esporte tanto na Grécia Antiga quanto na Alemanha nazista. A seguir, abordamos novamente o corpo, porém enfocando sua beleza atlética e seu caráter central dentro do pensamento gumbrechtiano sobre o esporte.

Corpo, arte e esporte segundo o pensamento gumbrechtiano

Para entender como essa parte do artigo se encaixa no

⁷ Sobre esse fato e as reviravoltas e acordos políticos que cercaram a participação norte-americana e de alguns países europeus nas Olimpíadas de Berlim, ver Guttman (1992, pp. 53-71). Aliás, inicialmente, os nazistas não coadunavam ideologicamente nem com os Jogos, que, segundo eles, era um “infame festival promovido pelos judeus” (Cardoso, 2000, p. 166)

todo é necessário salientar que a obra artística de Ullrich está em diálogo crítico com as proposições do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht.

Gumbrecht, em seu trabalho *Produção de Presença* (2010), incita que tenhamos um olhar não-hermenêutico para os objetos de pesquisa das Ciências Sociais. O autor propõe uma teoria que enxergue também a dimensão da presença nesses objetos. Desse modo, postula uma análise do esporte pelo viés da materialidade dos corpos e da produção de presença proporcionada pela assistência do espetáculo esportivo.

Essa produção de presença seria o justo oposto da produção de sentido, basilar do pensamento hermenêutico, que predominou nas Humanidades desde sua fundação enquanto ciência. A definição sucinta desse conceito seria a seguinte: “Algo presente é algo que está ao alcance, algo que podemos tocar, e sobre o qual temos percepções sensoriais imediatas” (2007, p. 50). Podemos dizer que o artista alemão procura sentido onde Gumbrecht talvez salientasse a presença.

Em *Elogio da beleza atlética*, o teórico alemão quer ter os corpos dos atletas, entendidos em sua materialidade e presença, como base de seu pensamento. Assim expõe sua proposta:

O que poderia significar, afinal de contas, escrever sobre o “esporte como esporte”? [...] o que estou me comprometendo a fazer neste livro, portanto, é uma coisa bem diferente e simples: vou tentar manter os olhos e a mente concentrados nos corpos dos atletas, em vez de abandonar o tópico do esporte para “interpretar” esses fenômenos como uma “função” ou uma “expressão” de alguma outra coisa (Ibid., p. 31).

Aqui, ao contrário de Ullrich em *Pilots*, Gumbrecht deseja apenas captar as sensações imediatas proporcionadas pelos corpos dos atletas em movimento durante uma disputa esportiva. Ullrich, por sua vez, utiliza os corpos como metáfora para comparações sociais. O esporte atua como um meio para a crítica política, nos fazendo refletir sobre questões “maiores”.

No mesmo livro, Gumbrecht traça uma curta história do esporte, desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, passando pela Idade Média e pela Moderna. Nas Olimpíadas

pan-helênicas, os corpos nus, untados em óleo, seriam a norma. Uma regra cultural, como salientado por ele (Ibid., p. 72). O reflexo do corpo, sob a luz do Sol, produzia uma imagem aurática (cf. Benjamin, 2000), que distanciava o atleta dos espectadores, “homens comuns”. Esse mesmo distanciamento, segundo o artista Ullrich, estaria presente no Estádio de Berlim nos Jogos de 1936, onde “as emoções dos atletas não deveriam transparecer” (Sant’anna, 2012). O desempenho atlético era evidenciado pelos membros desnudos; “estar na presença [...] dos corpos reluzentes dos atletas” (Gumbrecht, 2007, p. 73) seria um dos fatores para atração da audiência. Os gregos acreditavam que essa nudez revelava mais do que uma condição física perfeita, mas os valores do atleta, sintetizando “o ideal de equilíbrio harmonioso entre corpo e mente” (Cornelsen, 2006, p. 210). Outro fator preponderante era a oportunidade de estar diante de heróis em uma arena que mimetizava, com eficácia, um palco religioso para o culto a divindades de carne e osso.

Contudo, o corpo do atleta, mesmo aqueles heroificados pelos fãs e pela mídia, não é infalível e inatingível como poderíamos depreender de uma leitura parcial e idealizada da positividade de Gumbrecht. Esses corpos endeusados estão sujeitos à ação do tempo por serem de humanos como todos nós. Essa humanidade inerente ao corpo também produz a queda de desempenho físico associada ao envelhecimento dos atletas. Em “Corpo, esportes e tempo”, Sérgio Barcellos desenvolve um bem fundamentado ensaio sobre o processo de aposentadoria de atletas e sua posterior inserção na “velhice” precoce. Barcellos cita, inclusive, Gumbrecht para sucintamente explicar o sentimento que perpassa a maioria dos atletas aposentados de suas atividades esportivas: “jamais repetir aquele desempenho na vida” (Gumbrecht apud Barcellos, 2010, p. 23). Além de ir perdendo gradativamente massa muscular, vigor físico e o corpo perfeito de outrora, acreditamos que o atleta tenha de lidar também com o fato de não ser mais cultuado quanto o era em seu auge esportivo. Afinal, esculturas de corpos atléticos perfeitos são perenes, nunca perdem sua beleza plástica, mas os corpos dos atletas, por serem de carne e osso, tendem a perder sua majestade e decair. A própria sociedade tende a não reconhecer esse indivíduo que desce da condição de quase deidade ao extremo oposto, o essencialmente

humano. Ao relatar a cena de Muhammad Ali acendendo a pira olímpica de Atlanta, em 1996, Barcellos argumenta que:

Naquele momento irônico, duas imagens se fundiam em uma só: a do corpo debilitado e àquela constante no imaginário de todo o mundo, a do corpo jovem e potente, vencedor imbatível em sua juventude, cujos movimentos ágeis e precisos hoje se encontram vagarosos e trêmulos (2010, p. 25).

Desse modo, a despeito do caráter positivo do elogio de Gumbrecht à beleza atlética, devemos ter em mente que essa mesma virtude física já foi e pode ser utilizada com propósitos perversos, o que demanda de nós, pesquisadores, um olhar não inocente, sabendo captar a positividade⁸, porém sem perder certo grau de crítica. As manifestações corporais, através do esporte ou no cotidiano, são, antes de tudo, construtos culturais, ou seja, “coisas inteiramente naturais para nós são históricas” (Maus, 1974). Esse olhar crítico, aliás, é marcante no trabalho artístico de Ullrich, que enfocaremos mais detidamente a seguir.

A Arte na Cidade: a crítica política nas colagens de Hans Ullrich

Ullrich define sua obra com a expressão “estética da passividade” (Sant’anna, 2012). Sua série de colagens pode ser considerada uma produção híbrida, uma vez que envolve a escultura, a fotografia e o olhar do artista conjugando essas duas. Não pretendemos nesse tópico, todavia, adentrar em um debate estético sobre o lugar da colagem de Ullrich no cenário das artes contemporâneas. Intentamos, na verdade, empreender uma análise hermenêutica dos sentidos presentes em sua obra. Isto é, inventariar as questões que permeiam seu trabalho e que nos fazem pensar. Trabalhamos na direção oposta da dimensão da presença de Gumbrecht,

⁸ Cabe aqui esclarecer que estamos utilizando positividade no próprio sentido gumbrechtiano. Em nossa interpretação, o intelectual alemão prega um olhar positivo para o esporte, em oposição à visão “negativa” dos outros acadêmicos, que para ele seriam muito mais críticos ao esporte do que elogiosos a ele. Positivo aqui se aproximaria, então, de sua definição no senso comum, e não daquela clássica, comtiana (Auguste Comte é considerado o “pai do positivismo”).

pois acreditamos que *Pilots* transmite muito mais conteúdo do que sensações.

A arte e a cidade moderna

Pensar a arte produzida na cidade ou cingida de elementos urbanos implica refletirmos sobre alguns aspectos próprios da metrópole moderna. Georg Simmel (1974) e Ben Singer (2004) falam em uma hiperestimulação típica da modernidade. Essa estimulação extremada reflete-se atualmente em uma variada oferta de peças teatrais, eventos esportivos e exposições artísticas. Nesse cenário, a função social do museu, enquanto lugar de memória (lembranças e esquecimentos conjugados), é novamente valorizada e a arte passa a ocupar “lugares nem sempre convencionais” (Siqueira, 2008, p. 1). Sendo assim, o conteúdo dos museus deve ser constantemente ressignificado e repensado. E é isso que *Pilots* se propõe a fazer.

Refletir sobre as metrópoles no início do século XX faz mais sentido ainda se considerarmos que é nesse período que temos a ascensão nazista e a realização, em Berlim, da décima primeira edição dos Jogos Olímpicos. Além disso, autores como Benjamin e Kracauer estavam situados na República de Weimar, de onde produziram parte de seus escritos, e presenciaram a ascensão da Alemanha sob o nazismo⁹.

Singer pontua que a “metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos” (2004, p. 96). A palavra-chave da modernidade seria, então, estímulo: novas experiências chegam a todo momento aos habitantes da metrópole. Reagindo a essa hiperestimulação (Singer, 2004) ou superestimulação (Charney, 2004), o homem adotaria uma atitude reservada, blasé nos termos de Simmel (1974), necessitando de estímulos cada vez mais intensos para ser “tocado” e “sentir”. As Olimpíadas proporcionam variados estímulos a esse indivíduo do novo século XX e, por isso, pode ser interpretada como um momento propício para o abandono da atitude blasé.

9 Em relação ao primeiro, aliás, cogita-se que tenha se suicidado, em 1940, quando fugia da perseguição da Gestapo (a polícia política do governo nacional socialista alemão). Inspirador de ambos e dos demais estudiosos da cidade, Simmel também era alemão, mas morreu antes do fim da 1ª Guerra Mundial.

Com todos os seus ritos intrínsecos (vide tópico 2) e a festa da torcida, é pouco provável que esses homens e mulheres ficassem imunes e indiferentes. As cenas da arquibancada em júbilo e apoiando os atletas em Olympia nos dão uma dimensão desse envolvimento.

A arquitetura urbana criada pelos nazistas para a realização dos Jogos de 1936 tenta simular a praça de Jogos grega, conjugando construções sagradas e profanas na Praça de Esportes do Reich (cf. Cornelsen, 2006). Sendo assim, construíram estádios, praças e teatros nesses moldes, em um claro uso político-ideológico do espaço urbano¹⁰. É nessa arquitetura do espaço urbano que Ullrich impõe uma vontade de reflexão por meio de sua obra.

A profusão de museus é, aliás, a marca de Berlim. Não obstante, Huyssen cita essa cidade como um exemplo de capital europeia que não se rendeu a transformar-se em um “museu urbano”, congelando seus relevos arquitetônicos aos auspícios do passado e aos desejos dos turistas. Pelo contrário, mostra-se atraente às contemporâneas arquitetura e engenharia – o novo e o antigo mesclados, assim como em *Pilots*. Ao mesmo tempo em que apagou ícones nazistas e do período comunista, Berlim mantém o Estádio Olímpico e o Ministério da Aviação de Goering (Ibid., p. 102), bem como lembranças da cultura helênica. A cidade alemã trabalha com esquecimento e memória em sua arquitetura.

Ullrich parece “remar” contra essa tendência fatalista do esquecimento como parte da personalidade da cidade alemã. Ele não quer promover esquecimentos, mas lembranças. Sua série de colagens é um lembrete para a existência de uma mácula – um “vazio maléfico” em seus próprios termos (Sant’anna, 2012) – na história alemã, que não deve ser esquecida, mas, sim, pensada em diálogo com as manifestações contemporâneas que se assemelham de alguma forma a ela.

Pilots nos permite lembrar algo que poderia estar virtualmente esquecido em imagens artísticas estáticas

10 E não somente estes marcos arquitetônicos tiveram influência grega; “a escultura tornou-se o veículo mais visível da ideologia nazista como expressão durável da ‘raça’ e da ‘saúde’, equivalente nórdicos aos deuses gregos como novos exemplos da ‘raça ariana’” (Cornelsen, 2006, p. 208). Outro exemplo é o Museu de Pérgamo que, tanto atualmente quanto no período nazista, possui uma quantidade significativa de obras artísticas do período helênico.

espalhadas pelos espaços da cidade (no caso, museus), aproximando-se, assim, do problema mnemônico que Huyssen enxerga na contemporaneidade: “Quanto maior é a memória armazenada em bancos de dados e acervos de imagens, menor é a disponibilidade e a habilidade da nossa cultura para se engajar na rememoração ativa, pelo menos ao que parece” (2004, p. 67).

A Arte como espaço político e de memória

[...] refletir sobre as imagens significa olhar para os imaginários, as afetividades, os desejos, os medos e as frustrações; implica voltar nossos olhos para as práticas, linguagens, identidades e estéticas que envolvem o cotidiano; requer analisá-las com base em sua constituição histórica e suas matrizes culturais e inseri-las no campo da cultura para que seja possível captar os significados presentes na sua produção e apropriação (Oliveira, 2007, p. 64, grifos nossos).

Nos termos da mesma autora da citação acima, podemos entender o que é a comunicação subversiva, onde acreditamos se encaixaria o trabalho do artista alemão: “são formas de disputas simbólicas que acontecem no âmbito da cultura através das fendas, das brechas e das fronteiras das experiências vividas; são atitudes comunicativas constituídas como resistências culturais e políticas baseadas em práticas cotidianas” (Ibid., pp. 73-74). Ullrich “subverte” ao “retirar” simbolicamente as peças do museu e propor um diálogo entre elas e a contemporaneidade presente nas imagens dos atletas olímpicos. Sua colagem é um exemplo de apropriação, de consumo ativo de produtos culturais: arte (escultura) e mídia (fotografia na imprensa).

Inicialmente, é importante considerarmos as esculturas retratadas nas colagens de Pilots enquanto suportes de memória. No caso dos monumentos nazistas como ode à perfeição corpórea, de inspiração greco-romana, a pretensão seria recriar um passado mítico e reescrever a história presente. Associar um novo regime e uma raça dita superior a antepassados de valor supostamente sobre-humano. No entanto, ao mesmo tempo em que se reverencia um passado idealizado, esquece-se a história dos judeus no tempo presente. Como nos diz Huyssen: “Sem memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o

reconhecimento da diferença [...] nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais” (2004, p. 72).

Há, claramente, como exposto nas entrevistas de Ullrich, uma oposição e um enfrentamento a esse ideal de perfeição nazista, almejado tanto através da arte quanto dos esportes. A arte moderna, por exemplo, era vista por Hitler e seus seguidores como uma arte “degenerada”¹¹, associada à inferioridade de certas raças e indivíduos que dela compactuavam. Sendo assim, a arte e o esporte na Alemanha nazista foram instrumentalizados pelo aparelho ideológico¹² do regime, adotando a feição que melhor se adequaria ao Partido. Como nos diz Victor de Melo:

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 (2006, pp. 93-94, grifos nossos).

Ullrich estaria fazendo então uma crítica no presente a um passado visto como espúrio. Trazer de novo à tona, ainda que implicitamente, essa memória do Holocausto, nos faz lembrar um episódio trágico que queremos esquecer, mas que, pelo contrário, teríamos constantemente de rememorar. Sua arte estabelece, assim, um diálogo com o passado, necessário a não petrificação das obras clássicas e das ideologias nelas presentes, pois: “Na memória congelado, o passado não é nada além de passado” (Huyssen, 2004, p. 86).

Suas colagens assimétricas e com pouco apuro na mescla das imagens podem ser entendidas como uma ironia ao que as estátuas clássicas e os próprios corpos dos atletas propagavam simbolicamente: a perfeição. Em outras palavras, vemos em Pilots o imperfeito obtido a partir de elementos perfeitos e que, mesmo assim, essa produção não bela incita debates. Pode ser vista como bela em seu conteúdo, a despeito de sua

¹¹ Esse nome provém da exposição “Entartete Kunst” (Arte Degenerada, em alemão), organizada pelo partido nazista, contendo obras de artistas vanguardistas que não se coadunavam com o projeto de arte da nova Alemanha nacional-socialista (Cornelsen, 2006, p. 220). Era uma clara ironia às obras desses artistas.

¹² Sobre o termo aparelho ideológico, confira Althusser (1980).

forma não tão agradável em um primeiro olhar. Assim como no filme Olympia, a estética em Pilots remete a um corpo “captado, fragmentado e alienado nos movimentos, nos músculos retesados, na respiração ofegante, nas expressões de dor e alegria dos atletas” (Teixeira, 2010, p. 61). Essa beleza física dos músculos captados em sua imobilidade é apreciada por Hitler e criticada por Ullrich.

Cabe ainda pensarmos as distintas formas de arte presentes em Pilots. Há uma clara distinção entre estátuas e fotos para além de suas especificidades técnicas. Nas primeiras, os corpos apresentam-se despidos de suas roupas. A nudez, como sabemos, era extremamente valorizada pelos gregos durante o treinamento e a prática competitiva de esportes. Era ainda associada à civilidade, cidadania e democracia. Na Alemanha de 1936 e nos dias atuais, competir nu não é tolerado devido aos nossos padrões morais. Nas fotos escolhidas por Ullrich, todos os atletas encontram-se trajados com roupas próprias para a prática esportiva. Assim, ainda que os nazistas intentassem copiar ao máximo o ideário grego, essa cópia é sempre incompleta, uma vez que existe um grande abismo temporal separando os dois povos e, como sabemos, a cultura não é estática. Ela se transforma e com ela mudam os padrões de comportamento e os limites do aceitável, do moralmente reprovável e, principalmente, do ideal de corpo perfeito.

Por outro lado, estátuas e fotos aproximam-se pela diferença estabelecida em relação à imagem ao vivo. Se na “vida real”, como apreendemos em Mauss (1974), as diferenças de técnicas corporais entre distintos povos para, por exemplo, nadar, correr, sentar, posicionar mãos e pés, tornam-se imperativas para entendê-los; nas colagens de Ullrich, essas divergências tendem a desaparecer, dando lugar apenas ao momento capturado em sua efemeridade. A partir de partes do corpo apenas, como saber a origem de um indivíduo? Fica difícil distinguir, digamos, o estilo de braçadas de um nadador apenas por uma foto. Os atletas são, assim, desindividualizados. Busca-se a universalidade e escondem-se as diferenças, como peso, raça, religião, modos de vida e personalidade. Pilots nos instiga a pensar o lugar do diferente e do imperfeito em um mundo que valoriza cada vez mais a performance.

As colagens tocam ainda em outro ponto caro à Teoria da Comunicação: a hipótese frankfurtiana da falência da arte

diante da reproduzibilidade técnica dos produtos culturais. O que Ullrich faz é justamente conjugar exemplares da alta cultura (escultura) com produtos da indústria massiva (fotografia e mídia). Nos termos de Canclini, isso seria definido por arte híbrida:

ela [a arte culta] se transforma, se entrelaça com a arte popular e suas tradições dando origem a uma arte híbrida, com poucas barreiras definidas [...] Diante disso, diferentemente do que pensou a Escola de Frankfurt, a arte culta não acaba, mas se modifica e ainda se utiliza dos meios oferecidos pela indústria cultural para ser divulgada (Siqueira, 2008, pp. 5-6).

Conclusões

Ao final desse artigo, situamos em uma escala sociotemporal os tipos de manifestações artísticas que compõem Pilots e os sentidos por ela invocados. As esculturas neoclássicas nazistas fazem parte do início da modernidade e encontraram seu auge na realização das Olimpíadas de 1936. As fotografias dos atletas abrangem um período mais longo de transição da modernidade para uma dita pós-modernidade e nos permitiram refletir sobre os usos do corpo tanto nos Jogos Gregos quanto nos Jogos Modernos. Por último, as colagens de Ullrich são produto da cidade contemporânea, multifacetada e repleta de trabalhos socialmente contestadores, híbridos e fora dos paradigmas clássicos da arte. Ressaltamos ainda que as três esferas da cultura (popular, massiva e culta) estão de alguma forma representadas em Pilots.

Durante as Olimpíadas de 2012 em Londres é que Pilots foi veiculada nos meios de comunicação. Essa oportuna divulgação concomitantemente aos Jogos Olímpicos foi eficaz para gerar mídia gratuita à obra de arte e, possivelmente, para as esculturas utilizadas como substrato para a colagem. Em um período de entusiasmo com o sucesso de público da exposição Os Impressionistas é válido nos perguntarmos como ficará o circuito das artes da cidade do Rio quando da realização das Olimpíadas em 2016. Podemos esperar alguma manifestação artística, similar à de Ullrich, que nos leve a refletir sobre algum aspecto de nossa história e/ou de nosso cotidiano? Impossível prever o futuro, mas seria

proficuo para artistas e pesquisadores se surgisse alguma manifestação.

Referências

ALTHUSSER, L. (1980). *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Editorial Presença.

BARCELLOS, S. (2010). *Corpo, esportes e tempo: a partir de entrevista com Denise Mattioli*. *Oralidades: Revista de História Oral*, 7, pp.17-32.

BENJAMIN, W. (2000). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In L. C Lima (Ed.), *Teoria da altura de massa* (pp. 221-254). São Paulo: Paz e Terra.

CARDOSO, M. (2000). *Os arquivos das Olimpíadas*. São Paulo: Editora Panda.

CORNELSEN, E. L. (2006). *Olimpia a serviço de Alemanha: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim*. *Revista Clássica*, 19(2), pp. 196-223.

DaCosta, L. P. (2005). *Jogos Olímpicos e Cidade*. In V. A. MELO, & F. de F. Peres (Eds.), *O esporte vai ao cinema* (pp. 95-100). Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional.

FERREIRA, K. S. *Os Jogos Olímpicos de 1936 (Berlim) e a busca da perfeição atlética*. In *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História - ANPUH, São Leopoldo*, pp. 1-7.

GODOY, L. (2001). *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga*. São Paulo: Nova Alexandria.

GUTTMANN, A. (1992). *The Olympics. A History of the Modern Games*. Urbana - Chicago: University of Illinois Press, 1992.

GUMBRECHT, H. U. (2010). *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio.

_____. (2007). *Elogio da Beleza Atlética*. São Paulo: Cia. das Letras.

HOBBSAWM, E. (2004). *Nações e nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra.

HUYSSSEN, A. (2004). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

LÖWY, M., & Sayre, R. (1993). *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MASCARENHAS, G. (2011). *O olimpismo e a cidade*. In G. MASCARENHAS et al (Eds.), *O jogo continua:*

megaeventos esportivos e cidades (pp. 25-56). Rio de Janeiro: Eduerj.

MAUSS, M. (1974). *As técnicas do corpo [1934]*. In M. Mauss, *Sociologia e Antropologia* (pp. 209- 233). São Paulo: EPU.

MELO, V. A. (2006). *Cinema & Esporte: Diálogos*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

_____. *Jogos Olímpicos e arte*. In V. A. Melo, & F. de F. Peres (Eds.), *O esporte vai ao cinema* (pp. 53-64). Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional.

OLIVEIRA, R. de C. A. (2007, Março). *Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e nas metrópoles*. *Comunicação Consumo e Mídia*, 4(9), pp. 63-86.

ROVAI, M. (2009, Outubro). *Imagem e técnica como itinerários das ciências sociais: considerações sobre o cinema de Leni Riefenstahl*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 24(71), pp. 95-103.

SALUN, A. O. (2012, Maio-Outubro). *Esportes e propaganda política na década de 1930*. *Revista Contemporâneos*, (10), pp. 1-15.

Sant'anna, A. (2012, Agosto 3). *Estética da passividade*. *O Globo, Segundo Caderno*, p. 4.

SIMMEL, G. (1974). *A Metrópole e a Vida Mental*. In O. Velho (Ed.). *O fenômeno urbano* (pp. 11-25). Rio de Janeiro: Zahar.

SINGER, B. (2004). *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In L. Charney, & V. SCHWARTZ, *O cinema e a invenção da vida moderna* (pp. 95-126). São Paulo: Cosac Naify.

SIQUEIRA, D. da C. O. (2008). *Dança na rua: arte como representação e comunicação na cidade*. In *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, Natal*, pp. 1-15.

TEIXEIRA, K. (2010, Agosto) *Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl*. *Doc On-line*, (8), pp. 36-69.

YALOURIS, N. (Ed.). (2004). *Os Jogos Olímpicos na Grécia Antiga – Olimpia Antiga e os Jogos Olímpicos*. São Paulo: Odysseus.

Outras publicações dos autores

AMARO Fausto ; GAUZISKI, D. ; HELAL, Ronaldo . *Fotos de un juego: la relación entre el fútbol y Instagram*

- desde la perspectiva de la teoría de las materialidades de la comunicación. *Ludicamente*, v. 2, p. 1-15, 2013.
- AMARO, Fausto. . Uma proposta de classificação para os vlogs. *Comunicologia (Brasília)*, v. 1, p. 79-108, 2012.
- AMARO, Fausto. ; SILVA, C. . Jornalismo esportivo e imparcialidade: O caso Fla-Press. In *Texto (UFRGS. Online)*, v. 27, p. 65-83, 2012.
- AMARO, Fausto. ; SILVA, C. . As novas (antigas) tendências no consumo de informações esportivas. *Esporte e Sociedade*, v. 18, p. 1-20, 2011.
- GASTALDO, Édison ; HELAL, Ronaldo . Homo Ludens e o Futebol Espetáculo. *Revista Colombiana de Sociología*, v. 36, p. 111-122, 2013.
- GAUZISKI, D. . O resgate do vinil: Uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. *Ciberlegenda (UFF. Online)*, v. 2013, p. 83-94, 2013.
- GAUZISKI, D. ; AMARO, Fausto . Apontamentos sobre materialidade e registro da memória no projeto Rio 365. In: 9 Encontro Nacional de História da Mídia, 2013, Ouro Preto, MG. 9 Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.
- GAUZISKI, D. ; MAIA, A. Produção De Presença Em Imagens Gastronômicas No Instagram. In: VI Encontro Nacional de Estudos do Consumo (ENEC), 2012, Rio de Janeiro. *Produção De Presença Em Imagens Gastronômicas No Instagram*, 2012.
- HELAL, Ronaldo ; Fausto Amaro ; Gauzisky, Débora . Uma Partida em Imagens: Instagram, Futebol e Materialidades da Comunicação. *Logos (Rio de Janeiro. Online)*, v. 19, p. 82-95, 2012.
- HELAL, Ronaldo (Org.) ; LOVISOLO, Hugo (Org.) ; SOARES, Antonio Jorge G. (Org.) . *Futebol, Jornalismo e Ciências Sociais: interações*. 1. ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2011. v. 1. 210p.
- HELAL, Ronaldo George ; AMARO, Fausto. ; GAUZISKI, Débora . Uma partida em imagens: instagram, futebol e materialidades da comunicação. *Logos (UERJ. Impresso)*, v. 37, p. 82-95, 2013.
- LOVISOLO, Hugo ; HELAL, Ronaldo . El juez de fútbol y el juicio ético. *CECIES - Pensamiento Latinoamericano y Alternativo*, v. 1, p. 1-13, 2013.