

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO

ELBIO ROBERTO QUINTA JUNIOR

LENI RIEFENSTAHL (1935):
O CINEMA DOCUMENTAL DE PROPAGANDA NAZISTA

GOIÂNIA
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

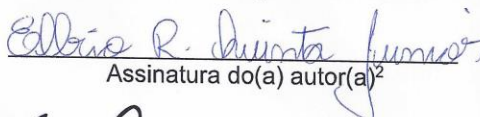
Nome completo do autor: Elbio Roberto Quinta Junior

Título do trabalho: Leni Riefenstahl (1935): o cinema documental de propaganda nazista.


3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 08 / 08 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

ELBIO ROBERTO QUINTA JUNIOR

LENI RIFENSTAHL (1935):
O CINEMA DOCUMENTAL DE PROPAGANDA NAZISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para a obtenção do título de Mestre em História, financiado pela CAPES.

Linha de Pesquisa: Ideias, Saberes e Escritas da (e na) História.

Orientador: Prof. Dr. Carlo Patti.

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Quinta Junior, Elbio Roberto
Leni Riefenstahl: o cinema documental de propaganda nazista
[manuscrito] / Elbio Roberto Quinta Junior. - 2019.
CXLI, 141 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Carlo Patti.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História,
Goiânia, 2019.
Bibliografia.
Inclui fotografias.

1. Leni Riefenstahl. 2. cinema. 3. nazismo. 4. estetização política. I.
Patti, Carlo, orient. II. Título.

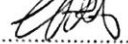
Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Élbio Roberto Quinta Júnior**. Aos 08 (oito) dias do mês de março de dois mil e dezenove (2019), com início às 09:30h, nas dependências da Faculdade de História, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Élbio Roberto Quinta Júnior**, cujo título foi "**Leni Riefenstahl (1935): o cinema documental de propaganda nazista**". A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº 007/2019-PPGH, de 08 de março de 2019, pelos seguintes Professores Doutores: **Carlo Patti (UFG) (Presidente)**, **Eduardo José Reinato (PUC-GO)**, **Roberto Abdala Junior (UFG)** e, como suplentes **Jiani Fernando Langaro (UFG)**, e **Fabiana de Souza Fredrigo (UFG)**. Os Examinadores arguiram na ordem acima citada. Às 11:40 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido o candidato... aprovado

Prof. Eduardo José Reinato (PUC-GO) Ass.: 

Decisão (...aprovado...)

Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior (UFG) Ass.: 

Decisão (...aprovado...)

Presidente da Banca Prof. Dr. Carlo Patti (UFG) Ass.: 

Decisão (...aprovado...)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Jean Hardy Varela, secretário do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenadora: 

Profª. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo

Secretário: 

Jean Hardy Varela

ELBIO ROBERTO QUINTA JUNIOR

LENI RIEFENSTHAL (1935):
O CINEMA DOCUMENTAL DE PROPAGANDA NAZISTA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Goiânia-GO, 08 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlo Patti
(Orientador – PPGH – UFG)

Prof. Dr. Roberto Abdala Junior
(Examinador 1 – FH – UFG)

Prof. Dr. Eduardo José Reinato
(Examinador 2 - EFPH – PUC Goiás)

GOIÂNIA

2019

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente à minha família, meu pai, Elbio, minha irmã, Thais, tendo um especial agradecimento a minha mãe, Geralda de Oliveira, por todo o apoio dado durante a minha formação, seja a escolar ou acadêmica. Se esta dissertação foi realizada, grande parte se deve a todo o seu esforço, me acompanhando nos momentos mais difíceis, bem como nos mais felizes, fazendo de tudo para que meus sonhos se realizassem.

Agradeço também a minha namorada, Beatriz Vasconcelos, por toda a paciência e o companheirismo durante esta árdua jornada. Sua compreensão e suporte foram essenciais para o produto final desta pesquisa de quase sete anos. Nunca terei como te agradecer por tudo. Aproveito ainda para agradecer ao Jake, meu amado amigo canino.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Carlo Patti, pelas leituras atentas, indicações metodológicas e bibliográficas, debates e conversas extremamente frutíferas. Sem a sua ajuda, acredito que não conseguiria entregar este texto. Foi uma grande honra ter sido seu orientando durante estes dois anos do meu mestrado.

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Sérgio Duarte da Silva por todo o apoio no início desta pesquisa, como meu orientador durante a graduação, por ter me apresentado as obras do ensaísta Walter Benjamin, e por ter sido um orientador que instigasse minha capacidade cognitiva a todo o momento, mostrando-me que eu sempre poderia fazer mais. Agradeço ainda pela oportunidade de intercâmbio à Alemanha. Sem essa experiência, eu não teria tido acesso a metade da bibliografia que consta nesta dissertação.

Agradeço também à Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo pelos apontamentos valorosos no exame de qualificação, contribuindo não apenas para a melhora da minha escrita, como também por diversas indicações bibliográficas e por ter tornado este trabalho possível de ser concluído.

Agradeço ainda ao Prof. Dr. Roberto Abdala pelas questões e comentários realizados também no exame de qualificação. Sou muito grato pelas conversas e apontamentos na área de estudos de cinema, tendo me auxiliado muito nas questões relativas à análise fílmica.

Agradeço aos meus amigos que conheci ao longo deste percurso, sobretudo a Sabrina Costa Braga e o Murilo Gonçalves, pelos comentários e conversas sempre instigantes. Sem o estímulo intelectual e fraterno de vocês, eu não teria conseguido realizar a sistematização final deste trabalho, nem aperfeiçoá-lo ao ponto que chegou. Também agradeço ao meu amigo, Lucas Nakamura, pelas suas valiosas indicações bibliográficas sobre o gênero documental.

Resumo

A excepcionalidade de “O Triunfo da Vontade” (1935), assim como de sua realizadora, Leni Riefenstahl (1902-2003), é marcante na literatura especializada sobre o tema da propaganda política no cinema. Dessa maneira, esta dissertação possui como objetivo perscrutar sobre as especificidades do cinema desenvolvido por Riefenstahl, através da compreensão de sua obra máxima. Para tanto, duas abordagens mostram-se necessárias. Primeiramente, a análise da estética nazista, através das considerações sobre o ressurgimento da aura pela estetização política, no nazismo, feitas pelo ensaísta alemão Walter Benjamin. Em segundo, a utilização do método de “análise fílmica”, de modo que a partir do entendimento dos fotogramas provenientes do filme, vislumbra-se a maneira como Leni Riefenstahl construiu sua estética fílmica atrelada ao projeto propagandístico do nacional socialismo. Assim, a dissertação está dividida em três momentos. Começaremos expondo as peculiaridades de Leni Riefenstahl, dando destaque para a sua relação com a máquina de propaganda nazista. Em seguida, argumentaremos sobre “O Triunfo da Vontade” (1935) enquanto fonte, discutindo dentro das perspectivas para a história com foco no gênero de propaganda, na estética e sua relação com o conceito de aura, e sua relação com o gênero documental. Por fim, abordaremos a análise da estética da película através de seus dois grandes personagens: as massas e Adolf Hitler.

Palavras-chave: Leni Riefenstahl; cinema; nazismo; estetização política.

Abstract

The exceptionality of "The Triumph of the Will" (1935), as well as its director, Leni Riefenstahl (1902-2003), is remarkable in the specialized literature on the subject of political propaganda in the cinema. Thus, this dissertation aims to examine the specificities of cinema developed by Riefenstahl, through the understanding of his maximal work. To do so, two approaches are necessary. In the first place, the analysis of the Nazi aesthetics through the resurgence of the aura by the Nazi politics aesthetics, made by the German essayist Walter Benjamin. Secondly, the use of the method of "film analysis" for understanding the frames of the film will be analyzed. By doing that, we can see how Leni Riefenstahl built his filmic aesthetic linked to the propaganda project of national socialism. Thus, the dissertation is divided into three moments. We will begin by exposing the peculiarities of Leni Riefenstahl, highlighting their relationship with the Nazi propaganda machine. After that, we argue about "The Triumph of the Will" (1935) as a source, discussing the perspectives for history knowledge, focusing on the genre of propaganda, aesthetics and its relation to the concept of aura, and its relationship with the documentary genre. Finally, we approach the analysis of the aesthetics of the film through its two main characters: the masses and Adolf Hitler.

Key Words: Leni Riefenstahl; Cinema; Nazi; Aesthetics of politics.

Sumário

<u>Introdução</u>	8
<u>1. Leni Riefenstahl e o cinema nazista</u>	18
1.1. <u>Leni Riefenstahl: uma cineasta diferenciada</u>	20
1.2. <u>Leni Riefenstahl e a indústria fílmica do cinema nazista: o processo de Gleichschaltung</u>	37
1.3. <u>Leni Riefenstahl e o conceito de propaganda para o nazismo</u>	50
<u>2. O cinema de Leni Riefenstahl sob a perspectiva da História</u>	63
2.1. <u>O cinema como agente histórico: “O Triunfo da Vontade” como fonte para o historiador</u>	65
2.2. <u>Aura e reprodutibilidade técnica em “O Triunfo da Vontade”: uma marca da estetização política pelo nazismo</u>	76
2.3. <u>A singularidade do cinema de Leni Riefenstahl enquanto cinema documental</u>	90
<u>3. O nazismo enquanto estética: uma análise fílmica da obra máxima de Leni Riefenstahl: “O Triunfo da Vontade” (1935)</u>	98
3.1. <u>“O Triunfo da Vontade” e a estética nazista</u>	101
3.2. <u>As manifestações e o convencimento das massas</u>	112
3.3. <u>O Führerprinzip em “O Triunfo da Vontade”</u>	124
<u>Considerações Finais</u>	133
<u>Referências</u>	136

Introdução

Este trabalho procura entender o cinema produzido por Leni Riefenstahl. Um cinema que envolve a documentação de um evento (o VI Congresso do NSDAP¹, em Nuremberg) por um lado e, por outro, também serve como instrumento de propaganda. Helene (Leni) Amalie Bertha Riefenstahl foi umas das cineastas de maior destaque da Alemanha durante o Terceiro Reich. Suas técnicas de filmagens, em especial o uso de *close-up*² e *fusão*³, marcaram de forma expressiva não apenas a produção cinematográfica nacional-socialista, mas também influenciou a contemporaneidade do cinema (ROVAI, 2009). Após o fim do governo nazista, Riefenstahl caiu no ostracismo, tendo que abandonar os meios cinematográficos e realizar trabalhos de fotografia marinha e na África até sua morte, em 2003.

O que chama a atenção em Leni Riefenstahl, dentre os demais cineastas que trabalharam para o Partido Nazista, era a sua proximidade com Adolf Hitler, bem como a sua inimizade com o Dr. Paul Joseph Goebbels, ministro da propaganda. Segundo Bach (2007), ao necessitar de verba para seus projetos, a cineasta reportava-se diretamente a Hitler, passando “por cima” da autoridade de Goebbels. Esta atitude, além de provocar ciúmes no chefe do ministério da propaganda, ocasionava uma aproximação direta entre ela e o *Führer* e, com isso, um financiamento praticamente sem restrições.

Podemos notar a especificidade, tanto de Riefenstahl em si, quanto do contexto da produção de suas obras. Sendo assim, observamos claramente que um trabalho historiográfico sobre ela é importante para expandir melhor os conhecimentos sobre um tema que atualmente, na Alemanha, sobretudo, tem levantado questionamentos e debates principalmente após o livro de Hitler, *Mein Kampf*, entrar em domínio público, no ano 2015, podendo assim ser distribuído por qualquer editora.

Destarte, a delimitação espaço-temporal deste trabalho é definida durante a vigência do governo nacional-socialista na Alemanha, com foco no contexto de produção das obras fílmicas produzidas por Riefenstahl durante o regime. Procuraremos, com isso, perscrutar

¹ Sigla do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, em alemão: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei.

² Ismail Xavier (2017) conceitua *close-up* como sendo a câmera próxima à figura humana, onde mostra apenas um rosto ou outro detalhe que ocupa praticamente toda a tela. Conforme afirma o autor, estas conceituações não possuem regras rígidas quanto à sua delimitação. Em razão disso, adotaremos como conceito de *close-up* a formulação de Xavier (2017), sendo esta sinônima de “primeiro plano”.

³ A definição de *fusão* que adotaremos é a de uma técnica de montagem onde com o progressivo apagar do último enquadramento de uma cena A se sobrepõe o emergir do primeiro enquadramento da cena B em que, em um dado momento, as duas imagens se sobrepõe (COSTA, 1987).

como as técnicas utilizadas por esta cineasta, tais como enquadramento, planos, perspectiva, entre outras, foram usadas para construir um tipo específico de cinema.

A fonte fílmica selecionada para este trabalho é o “Triunfo da Vontade” (*Triumph des Willens*) (1935) realizado com a finalidade de registrar o VI congresso do partido. O filme tinha como principal objetivo mostrar o renascimento alemão sob o governo nacional-socialista. Para tanto, Adolf Hitler acaba por se tornar a personagem principal. Realizado após o massacre da Noite das Facadas Longas⁴, em 1934, onde a dissidência dentro do partido nazista, sobretudo da SA⁵, foi executada. A documentação sobre o congresso tinha o propósito de unir a nação e acalmar a opinião pública. Esta é, talvez, a obra mais famosa de Riefenstahl, em que grande parte da sua estética peculiar se faz presente, sendo sua película mais conhecida.

O filme⁶, trabalhado a partir da metodologia de análise fílmica, conforme descreveremos a seguir, terá o auxílio de fontes secundárias. São elas: a autobiografia de Leni Riefenstahl, lançada na Alemanha em 1987 e nos Estados Unidos (edição a qual possuímos) em 1992; o diário de 1942-1943 de Joseph Goebbels, lançado no Brasil pela editora “A Noite” (sem datação na edição a mim pertencente) e o livro “Minha Luta” (*Mein Kampf*), de Adolf Hitler (2005).

Dessa maneira, ao realizar uma investigação bibliográfica sobre o tema aqui proposto, notamos uma quase ausência de trabalhos, realizados por historiadores, que abarcam o problema aqui pretendido: uma produção cinematográfica, utilizadora de técnicas muito específicas, que enxergamos como liminar entre o gênero documental e o gênero de propaganda. Estas técnicas tiveram como apoio inicial as experiências de trabalho da cineasta com o diretor Arnold Fanck, famoso pelos “filmes de montanha”, muito em voga durante o conhecido “período de estabilidade” do cinema alemão (KRACAUER, 1988).

Em adição a isso, percebemos que muitas das técnicas utilizadas visavam a produção de um ideal estético próximo ao do romantismo alemão, como a valorização da harmonia e da

⁴ Foi um expurgo que tinha como objetivo afirmar uma aliança com os militares e, desse modo, garantir a efetividade do poder de Hitler, lembrando que a classe militar prussiana possuía forte presença política na Alemanha, vide que o próprio presidente, Marechal Paul von Hindenburg, responsável por nomear Hitler chanceler em 1933, pertencia à referida classe. Desse modo, o expurgo foi realizado para eliminar membros da SA, haja vista que essa, sob o controle de Ernst Röhm, tinha como alta pretensão transformar-se no novo exército alemão. Ocorrida na madrugada do dia 30 de junho de 1934, o massacre eliminou boa parte da SA, a área mais à esquerda do partido nazista, liderada por Georg Strasser, que também foi executado e alguns militares que eram considerados perigosos para a ascensão Hitler, como o General Kurt von Schleicher, seu predecessor como chanceler (BACH, 2007).

⁵ Abreviação de *Sturmabteilung*. Foram as “tropas de choque” do partido nazista. Principal milícia do NSDAP até a “Noite das Facadas Longas”, em 1934. Após esse expurgo, foi reduzida a participação em desfiles.

⁶ A fonte se encontra disponível ao público, como forma de aquisição em DVD. Pessoalmente, possuímos a cópia original da fonte aqui citada.

perfeição que eram caros ao regime nacional socialista. Tal característica nos recorda da consideração de Benjamin (2012), onde este afirma que a estetização política do fascismo nada mais é que o resultado da arte burguesa do século XIX: o romantismo.

Percebemos que o objeto deste trabalho encontra-se muito em voga em determinadas áreas do conhecimento como a teoria da comunicação e a sociologia. Ressaltamos, todavia, que o levantamento tentou ser o mais amplo possível e, com isso, não excluimos a existência de trabalhos sobre a problemática pretendida, seja no Brasil ou no exterior. A nosso ver, é interessante propormos discussões comuns à área da comunicação, da sociologia e da história.

Ao realizarmos a investigação que norteou este trabalho, temos a consciência que identificamos a preocupação do regime nazista em criar uma ideia do que seja imagem. Desse modo, a problematização central da pesquisa é: como Riefenstahl construiu uma estética de propaganda, de convencimento das massas, a partir do cinema?

Para tentar responder a este questionamento, nos reportamos à perspectiva do conceito benjaminiano de *aura*. Sobretudo, quando Benjamin (2012) considera o ressurgimento do fenômeno aurático, em meio à reprodução técnica, proporcionado pelo alto grau de estetização do regime nazista.

Percebemos a importância de entender a ideia de imagem presente no cinema de Riefenstahl, tendo em vista esta alta estetização da política, no nazismo, proporcionado pela união entre arte e política (LENHARO, 2001). O intenso uso de uma técnica específica de enquadramento, o *close up*, tinha um objetivo específico: despertar, a partir das imagens, dos planos⁷, a emoção das massas.

A modernidade modifica sua compreensão para com as imagens, em que as mesmas passam a ter alto valor documental. Com isso Riefenstahl, ao produzir um estilo de cinema também documental, passaria a produzir “vestígios audiovisuais” (TEIXEIRA, 2010).

Esta perspectiva se materializa, com mais propriedade, quando observamos o contexto de produção do “O Triunfo da Vontade” (1935). Este filme é o registro do primeiro Congresso do NSDAP após a morte do presidente Paul von Hindenburg. A Alemanha (para os nazistas) estava se abrindo para um novo futuro, necessitando ser registrada à posteridade. Citamos, como exemplo dessa afirmação, o discurso de Hitler à juventude hitlerista (aproximadamente nos 44’ do filme). Nesta cena, o *Führer* insiste na importância que aquela juventude representava para a “Nova Alemanha”, sendo ela um marco de renovação na história alemã.

⁷ Partiremos da conceituação de plano enquanto um determinado ponto de vista, em relação ao objeto filmado. Logo, plano é um segmento contínuo de imagem (XAVIER, 2017).

Diante disso, enxergamos uma possibilidade para além da documentação, ou seja, uma possibilidade de propaganda efetiva para o convencimento das massas. Por essa razão, acreditamos que este trabalho pode contribuir, mesmo que em um plano mínimo, para as discussões levantadas em outras áreas do conhecimento sobre o tema, trazendo a metodologia e a teoria, tão fundamentais a um trabalho historiográfico.

Frente à problemática levantada, temos como objetivo principal desta dissertação analisar o cinema de Riefenstahl produzido durante o nazismo. Em adição a este objetivo principal, almejamos ainda três objetivos específicos claros, que serão trabalhados, respectivamente, nos três capítulos que irão compor este trabalho. Primeiramente, objetivamos entender como trabalhava Riefenstahl dentro da máquina de cinema nazista que era controlado, em todas as suas instâncias, pelo Ministério de Esclarecimento Popular e Propaganda, através do processo de *Gleichschaltung* (uniformidade, alinhamento) da vida cultural alemã⁸. Em seguida, visamos entender a relação entre o filme de Riefenstahl e o ressurgimento da *aura*, provocado através da estetização da política, pelo nazismo. Por fim, centramo-nos na perspectiva de trabalhar com a decupagem⁹ e análise fílmica da película “O Triunfo da Vontade” (1935), de modo a identificar um método de produção cinematográfico próprio de Riefenstahl¹⁰.

Em nossa hipótese geral, verificamos que o cinema de Riefenstahl é uma “zona limiar” entre o documentário e a propaganda. Ao cair no ostracismo, após o fim da II Guerra Mundial, e o seu posterior destaque na mídia no final dos anos 1980 e início de 1990, a cineasta passa a defender seu cinema como documentário e descarta a ideia de seu filme como obra de propaganda. Logo, o que almejamos demonstrar neste trabalho é que, embora o filme documente um evento histórico, a técnica fílmica utilizada para tal permite compreender o “O Triunfo da Vontade” (1935) como um filme de propaganda ao proporcionar, justamente pelo viés documental, a estetização da política nazista pela produção de um valor de culto (BENJAMIN, 2012).

⁸ Entendemos que a *Gleichschaltung* propiciou o controle e centralização de toda a indústria fílmica alemã nas mãos do Ministério da Propaganda, viabilizando que Riefenstahl tivesse acesso a recursos e possibilidades, até então, inexplorados por outros realizadores, haja vista o status dela dentro do partido, e mesmo sua proximidade pessoal com Hitler.

⁹ Decupagem “é o resultado típico da chamada decupagem clássica que tende a produzir, mesmo com extrema fragmentação dos planos e graças à integração da trilha sonora, uma impressão de unidade e continuidade de cena (que na realidade é constituída por uma sequência de planos com ângulos e composição variados)” (COSTA, 1987, p. 179).

¹⁰ Este capítulo, logo, se dedicaria, em sua essência, a análise fílmica das películas da documentarista alemã.

Com vastos recursos materiais e políticos, proporcionados pelo processo de *Gleichschaltung*, o cinema de Leni Riefenstahl utilizou técnicas de produção e montagem¹¹ que viabilizaram um fenômeno, enxergado por Walter Benjamin (2012), onde a alta reprodutibilidade técnica do cinema nazista possibilitou a transmissão de uma noção de culto ao líder/partido (graças à alta estetização), ou seja, a *aura*. Entendemos, assim, que a obra desta documentarista possui dois fatores que, em tese, eram discrepantes, mas que se encontram na fonte aqui analisada. Destarte, verificamos que a cinematografia de Riefenstahl, a partir do uso de técnicas fílmicas específicas, produziu uma estética que transmite os ideais do NSDAP, permitindo a agregação de adeptos.

Diante disso, o conceito de *aura*, discutido por Benjamin (2012), é fundamental. Com o aparecimento de novas formas artísticas (fotografia e cinema), a *aura*, conceituada como o diálogo entre espectador e imagem na tradição, é levada à sua destruição. Estas novas formas implicam no surgimento de novas técnicas de produção e reprodução. Isto propiciou duas modificações bruscas no modo de se enxergar e pensar as obras de arte: a proximidade maior com o indivíduo, pois ocorre a introdução de métodos modernos de reprodutibilidade que permitiram um maior contato, sobretudo das massas, para com tais obras; e uma perda da autenticidade, justamente pela intensificação da possibilidade de reprodução dessas formas artísticas.

Benjamin (2012) interpreta a destruição da *aura* como uma possibilidade de democratização da arte, de um diálogo do interlocutor para com as mesmas, tendo em conta a alta possibilidade de reprodução destas e o seu maior contato com as massas. Todavia, para o nazi fascismo¹², o ressurgimento da *aura* servia como um processo que permitiria o seu fortalecimento político, através da arte. Uma arte com fins de convencimento. Sendo a definição de *aura* nosso prisma teórico de análise, teremos uma associação entre este e os conceitos de propaganda e cinema trabalhados, respectivamente, por Jean Marie Domenach (1963) e Antônio Costa (1987).

¹¹ Segundo Xavier (2017), valendo-se lembrar que tais definições podem sofrer alterações conforme a literatura especializada, a função primordial da montagem é conferir sentido à narração fílmica. Tal conceituação serve como embasamento para ideia de cinema enquanto discurso produtor de sentido, haja vista que é por meio da técnica de montagem que o sentido do filme é construído.

¹² A título de esclarecimento, utilizaremos o termo “nazi fascismo”, ao comentar sobre o conceito de *aura*, em Benjamin (2012). Optamos por esta escolha dado o objetivo de evitar confusão ao leitor, pois Walter Benjamin (2012) utiliza, em seus ensaios, o termo “fascismo”. Dado o objeto de estudo deste trabalho, achamos viável a adoção do termo “nazi fascismo”, de modo a direcionar o debate para o objeto proposto e, ao mesmo tempo, não perder a intersecção possível entre o nazismo e o fascismo italiano, sobretudo no campo do uso das comunicações de massa.

O filme de Riefenstahl, fonte desta pesquisa, é o registro do VI congresso do NSDAP em Nuremberg. Para tanto, é totalmente factível que este filme transmita um valor de culto, algo essencial para o fenômeno aurático e, conseqüentemente, para o nazismo. Esta perspectiva se materializa, sobretudo, se considerarmos os primeiros planos em Hitler e nas bandeiras da suástica, do mesmo modo que as diversas montagens através de fusões entre ambos e as grandes manifestações de massa. Tal característica se faz marcante em todos os filmes de Riefenstahl, principalmente no que serve de fonte para esta dissertação. Visando uma melhor análise da técnica utilizada pela diretora em “O Triunfo da Vontade” (1935), trabalhamos com a inserção de fotogramas¹³ do filme ao longo desta dissertação, de modo a permitir uma maior visualização e, conseqüentemente, compreensão da complexidade do que é o cinema desenvolvido por Leni Riefenstahl na fonte aqui analisada.

Costa (1987) defende a eliminação dos aspectos políticos do cinema, de um discurso pronto, para entender essa forma de arte como uma pura expressão narrativa. Com isso, examinamos que o nazismo influenciou, de maneira acentuada, o entendimento sobre cinema. Neste aspecto, consideramos Riefenstahl como o melhor caso a ser estudado. Enxergamos que o tipo de cinema desenvolvido pela cineasta, entendendo aqui cinema no âmbito da linguagem, enquadra-se numa perspectiva de produção de sentido, logo uma construção (XAVIER, 2017).

Apesar de referir-se ao seu trabalho para os nazistas apenas como uma documentação, é marcante o entendimento da figura de Riefenstahl como representativa da estética fascista (WEINSTEIN, 2008). Entendemos que, para além da sua associação com o nazismo para a realização de seu ofício de cineasta, Riefenstahl produziu filmes que representavam, de maneira significativa, a estética fascista. Esta representação foi possível, a nosso ver, pela técnica utilizada pela documentarista em seus filmes, transformando-os, conforme analisamos em “O Triunfo da Vontade” (1935), em obras complexas que ultrapassam a questão documental, construindo também filmes de propaganda.

Como metodologia de trabalho, partiremos para o método da análise fílmica onde, a partir do estudo dos fotogramas, conseguiremos realizar a análise das técnicas utilizadas por Riefenstahl para a construção dos filmes. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2013), podemos conceituar a prática, o ato de se analisar um filme da seguinte maneira:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair,

¹³ Compreendemos fotogramas como o retrato das cenas que, em junção, forma o filme (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2013).

separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (...) Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2013, p. 14-15).

Assim, estabelecendo essa perspectiva como início à discussão sobre o trabalho de análise de obras fílmicas, concebemos que após separar os fragmentos, através do ato de decupagem, é fundamental estabelecer elos entre os elementos agora separados. Desse modo, ao realizar tal associação, o analista pode perceber e também fazer surgir um todo significativo.

Um filme não é apenas um retrato de uma sociedade ou de seu contexto de produção (XAVIER, 2017). Ele pode ser, também, uma construção, um discurso produtor de sentido. Quando pensamos a relações existentes entre o cinema e a história, percebemos que essa questão, do filme como discurso, se mostra mais clara. Costa (1987) elenca três relações possíveis quando aproximamos os campos da história e do cinema: história *no* cinema (que aborda os filmes de reconstrução histórica, como a história é representada nos filmes), história *do* cinema (que contempla a historiografia do cinema) e o cinema *na* história (reflete sobre como o cinema pode assumir um papel de destaque no campo da propaganda política, da transmissão de uma ideologia, pois o cinema guarda uma relação muito próxima com o seu contexto de produção. O cinema como agente da história).

Em obra basilar sobre o assunto, Marc Ferro (2010) disserta sobre a importância da relação do cinema na história¹⁴. Para o autor, a análise fílmica, bem como a análise de plano/temas/filmes/partes de filmes/etc. são essenciais aos historiadores que se debruçam sobre este tipo específico de fonte¹⁵. É pela análise fílmica que conseguimos chegar à compreensão da maneira pela qual o filme torna-se uma voz sobre o passado, ou seja, uma fonte histórica. De acordo com Ferro:

É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa (FERRO, 2010, p.33).

¹⁴ FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

¹⁵ Ferro discute em seu livro (2010) as possibilidades que o cinema traz ao campo histórico. Como bem afirma o autor: “O filme tem a capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor” (FERRO, 2010, p. 31).

Por fim, percebemos a necessidade do uso de uma metodologia própria do cinema para trabalhar os filmes de propaganda de Riefenstahl, tendo em vista à importância de suas obras, quando comparadas aos filmes de mesmo contexto. Ao trabalharmos com esse filme, percebemos que a estética de Riefenstahl se desenvolveu ao longo de sua produção para o governo alemão, ou seja, não entendemos como algo dado, mas características que foram se desenvolvendo e aprimorando ao longo de suas experiências enquanto diretora. Como ilustração dessa afirmação, citamos a evolução observada entre o primeiro filme da cineasta para os nazistas, “Vitória da Fé” (*Sieg des Glaubens*) (1933) e “O Triunfo da Vontade” (1935), onde constatamos um aprimoramento técnico, uma melhor construção de sentido a partir da interposição de planos e das montagens, de um filme para outro.

Podemos elencar características marcantes como o foco em *close up*, ou, primeiríssimo plano, seja da suástica, seja de líderes da alta cúpula do partido, seja do próprio Hitler. Esta estética que identificamos em Riefenstahl serve, a nosso ver, como uma perspectiva indispensável para entender o trabalho cinematográfico da realizadora como específico de um tipo inovador, para a época, de cinema.

O filme que pretendemos trabalhar nesta dissertação foi filmado na própria cidade de Nuremberg, sendo que a maior parte das filmagens foram realizadas na arena do *Zeppelinfeld*¹⁶. Esta arena foi projetada pelo arquiteto do Reich, mais tarde Ministro do Armamento, Albert Speer. Desse modo, verifica-se a presença, no cenário do filme, de uma arquitetura inspirada nos moldes clássicos, essencial para a estética política do regime (LENHARO, 2001).

Após esta breve explanação introdutória, apresentamos um breve resumo dos capítulos que compõem a presente dissertação, de modo a garantir a organicidade deste trabalho. No primeiro capítulo, temos como objetivo mostrar Leni Riefenstahl dentro da máquina do cinema nazista. Para tanto, abordaremos três perspectivas. A primeira sendo uma pequena exposição biográfica de Riefenstahl, de modo a apresentá-la e, partindo disso, adentrarmos sobre alguns pontos essenciais para a pesquisa, especialmente para explicitar a especificidade dos filmes produzidos por ela, quando comparados com outros filmes de propaganda nazista, bem como suas possíveis origens estéticas. Em seguida, explanamos sobre a formulação do monopólio estatal nazista sobre a indústria de cinema, procurando demonstrar como isso

¹⁶ Em intercâmbio acadêmico à Alemanha, no ano 2014, tivemos a oportunidade de estar, *in loco*, e visualizar características tão marcantes como a grandiosidade prevista às obras arquitetônicas, reiterando o discurso de durabilidade do regime.

possibilitou o destaque do estilo de produção de Riefenstahl, através das facilidades financeiras e burocráticas proporcionadas pelo monopólio. Por fim, apresentamos uma discussão sobre a possibilidade de enxergamos o trabalho de Riefenstahl para o Terceiro Reich como, também, obras de propaganda. Para tanto, necessitamos discutir o que os nazistas entendiam como propaganda.

Em seguida, no segundo capítulo, debatemos sob a perspectiva teórica de “O Triunfo da Vontade” (1935). Começamos por argumentar sobre as possibilidades e desafios de trabalhar com o cinema enquanto agente histórico, aprofundando o que explanamos nesta introdução e procurando, com isso, ressaltar a importância de tomar “O Triunfo da Vontade” (1935) como fonte histórica, destacando elementos propagandísticos chaves para entendê-lo como relevante aos estudos históricos sobre o nazismo. Demonstramos o mesmo não como um retrato naturalista do evento, eximido de significado propagandístico, mas como uma obra produtora de sentido. Em seguida, discutimos sobre o conceito de *aura*, o eixo central para o debate que propomos, na obra de Benjamin (2012), e a sua relação com a estetização da política nazista, sendo o filme de Riefenstahl um dos maiores expoentes. Finalmente, para encerrarmos o capítulo, explanamos sobre a singularidade do cinema da realizadora alemã como pertencente ao gênero documental, procurando realizar um contraste com a perspectiva do mesmo, enquanto obra de propaganda.

No terceiro capítulo, realizamos a decupagem e, por conseguinte, a análise fílmica da fonte utilizada para este trabalho. A dinâmica de análise tomará forma com três panoramas. Primeiramente, realizamos a articulação de “O Triunfo da Vontade” (1935) como um dos mais emblemáticos exemplos da estética nazista, a partir do registro e da técnica utilizadas para construí-lo. Em seguida, partimos à reflexão sobre o possível efeito dos fenômenos de massas, registrados e transmitidos, segundo o conceito de cinema que abordamos para Riefenstahl. Em seguida, finda a articulação, encerramos com a identificação do *Führerprinzip*¹⁷ no filme da realizadora, onde a documentarista realiza a aplicação deste conceito a partir de sua técnica, evidenciando a centralidade da figura de Hitler para o movimento e, por conseguinte, para o surgimento da “Nova Alemanha”.

¹⁷ O “princípio da liderança”, algo considerado por Hitler como essencial para o sucesso de qualquer movimento. A chave para o sucesso de qualquer movimento político estaria na observância de tal princípio, que visa à obediência de todo o partido ou agremiação política às lideranças, sendo as mesmas submetidas a uma liderança maior, responsável pelo comando das ações tomadas pela organização. O *Führerprinzip* estaria submetido, por sua vez, a aplicação bem orquestrada de outros dois princípios: a “propaganda”, que objetiva o recrutamento de membros, e a “organização”, que pratica a seleção dos melhores aos cargos fundamentais para a sobrevivência e sucesso do movimento.

Por fim, esclarecemos ao leitor que, dado à idade de algumas obras citadas neste trabalho, a ortografia poderá ser destoante da vigente atualmente. Escolhemos não alterá-la para transmitir, com maior autenticidade possível, o pensamento dos autores citados.

Capítulo 1- Leni Riefenstahl e o cinema de propaganda nazista.

O primeiro subtópico deste capítulo contém dois objetivos básicos. Primeiramente, realizar uma pequena exposição biográfica de Leni Riefenstahl, expondo o estatuto desta cineasta frente ao governo nazista, especialmente em relação ao Ministério do Reich para o Esclarecimento Popular e Propaganda, Goebbels, e ao próprio *Führer*. O segundo é mostrar o diferencial do cinema produzido por Riefenstahl em meio a outros filmes de propaganda, mais explícitos. Buscamos constatar, dessa maneira, que a ideia de propaganda presente nas obras produzidas pela referida diretora enquadra-se na perspectiva defendida por Goebbels, da maior funcionalidade de uma propaganda indireta. Vislumbramos um conceito de propaganda próprio na estética dos filmes produzidos por Riefenstahl, para o estado nazista.

No segundo subtópico, explanaremos a maneira pela qual se constituiu o cinema na Alemanha do Terceiro Reich. Destacamos que o principal objetivo disto é entender como se formou a indústria cinematográfica que permitiu a Riefenstahl condições exclusivas para a produção de seus projetos. É importante destacar, dentro disso, a especificidade do surgimento do cinema alemão, haja vista que o mesmo se constituiu com forte presença do estado, seja na própria administração da produção fílmica, ou em políticas de incentivos muito comuns durante a República de Weimar. Partindo dessa singularidade, abordamos o desenvolvimento do cinema nazista e como este utilizou do aparelho de cinema estatal alemão, via *Ufa*¹⁸, para nacionalizar a produção de filmes na Alemanha (WELCH, 2011). Almejamos assim dar substância à ideia de que todo o filme produzido sobre a égide do NSDAP é um filme com funcionalidade política (LEISER, 1974). Logo, os filmes de Riefenstahl não seriam diferentes. Desse modo, comentaremos sobre três filmes distintos, produzidos no nazismo, para elucidarmos as diferenças entre “O Triunfo da Vontade” (1935) e outras obras deste período da história do cinema alemão. São eles: “O Jovem Hitlerista Quex” (*Hitlerjunge Quex*) (1933), de Hans Steinhoff, “O Judeu Süss” (*Jud Süss*) (1940), de Veit Harlan, e “O Judeu Eterno” (*Der ewige Jude*) (1940), de Fritz Hippler.

No último subtópico, demonstramos como os filmes de Leni Riefenstahl, podem ser compreendidos como obras de propaganda. Realizamos este destaque, pois Riefenstahl

¹⁸ A UFA (*Universum Film – AG*) foi a principal produtora de filmes, na Alemanha. Fundada durante a Primeira Guerra Mundial, na República de Weimar (1919-1933) consagrou-se como um dos maiores estúdios cinematográficos da Europa. Com a ascensão do partido nazista ao poder, em 1933, Goebbels toma uma série de medidas para transformar a UFA na única produtora da Alemanha, subordinada ao Ministério da Propaganda. Este processo ficou conhecido como *Gleichschaltung* (alinhamento) da vida cultura alemã (WELCH, 2011). O objetivo é concretizado em 1942. Debateremos isso com maior propriedade no segundo subtópico do primeiro capítulo.

procurou negar o caráter de propaganda em suas obras após 1945 (LEISER, 1974). Em vista disso, debatemos sobre o conceito de propaganda que norteou a produção cinematográfica nazista. Como bem lembra Hannah Arendt, as quatro características básicas de qualquer estado totalitário são: a união das massas através da figura de um líder; o status quo da polícia superior ao do exército; a eleição de um inimigo comum; e uma máquina de propaganda eficiente¹⁹. O debate sobre este conceito, por sua vez, mostra-se extremamente amplo. Para Hitler, a propaganda é definida pela sua funcionalidade. A propaganda deveria estabelecer um diálogo com o inconsciente das massas (HITLER, 2005). Tendo esta perspectiva por base, nortearmos o debate segundo as considerações sobre propaganda de Sergei Tchakhotine (1967), a partir do conceito de reflexo condicionado de I.P. Pavlov, e do teórico da comunicação Jean Marie Domenach (1963).

¹⁹ Hannah Arendt (2012) conceitua totalitarismo como um modelo de estado para além do autoritarismo. A vida individual é suprimida e o organismo estatal passa a controlar todos os aspectos da vida do indivíduo. O regime totalitário é sustentado pelo culto ao líder, que passa a ser o elemento central do governo. O estado totalitário sobrevive a partir da segurança do governo, pautada através da eliminação dos opositores do regime. Arendt desenvolve a concepção de totalitarismo realizando uma análise comparativa entre o nazismo alemão e o stalinismo soviético. Em seu prefácio da terceira parte de “Origens do Totalitarismo” (2012), a autora, ainda visualiza um terceiro tipo de estado totalitário: a China Maoista. Este modelo de totalitarismo, ao contrário dos dois anteriores, não visa à eliminação dos opositores, mas sim à educação deles, através, por exemplo, de lavagem cerebral.

1.1. Leni Riefenstahl: uma cineasta diferenciada.

Os filmes realizados sob a direção de Leni Riefenstahl, no regime nazista, possuem uma característica muito peculiar em relação aos “grandes representantes” do cinema nazista, como “O Jovem Hitlerista Quex” (1933), “O Eterno Judeu” (1940) e “Judeu Suss” (1940). Os quatro filmes, que chegaram a ser efetivamente lançados durante o nazismo²⁰, objetivam a documentação dos movimentos e festividades nazistas: os congressos na cidade de Nuremberg e as Olimpíadas de 1936.

Entretanto, como almejamos mostrar a complexidade do cinema de Riefenstahl, acreditamos que uma breve explanação sobre sua biografia é necessária, caso almejemos entender, com maior clareza, as facetas que esta documentarista alemã apresentava, e ainda apresenta, ao público.

Muito já foi comentado sobre Leni Riefenstahl. Suas inovações técnicas, até hoje, parecem influenciar o cinema contemporâneo, principalmente quando pensamos as obras produzidas por Hollywood.

As interpretações sobre a figura de Riefenstahl foram extremamente diversas ao longo dos anos (SEESSLEN, 2008). Na década de 1950, imediatamente após a II Guerra Mundial, a cineasta era evitada e isolada, ainda pagando o preço por servir ao nazismo. Nos anos 60, houve uma tentativa de compreender sua estética, contudo uma atitude “defensiva” em relação aos seus críticos ainda era forte.

Nos anos de 1970, houve uma primeira onda de “redescoberta” das imagens de Riefenstahl pela cultura *pop* que estava renascendo. Contudo, ainda podia-se perceber ainda um receio em utilizar suas imagens por identificarem um “perigo” no uso das mesmas. É na década de 1980 que Riefenstahl começa a ser novamente notada, pois produziram uma desvalorização do conteúdo político e a fascinação com a forma de seus conteúdos imagéticos. O discurso *pop* durante a década de 1980 desvalorizava os signos políticos de símbolos como o da “paz” até à “suástica”, sobretudo os movimentos *Punk* e *New Wave*.

Os filmes de Riefenstahl passaram a ser vistos como perfeitas simulações. O fascismo se ligava com a era do narcisismo apenas na perspectiva estética e simbólica, diferenciando-se politicamente, moralmente e historicamente (SEESSLEN, 2008). Entretanto, permite-se ainda identificar certas características da sua estética do corpo, notável nos dois filmes sobre as

²⁰ Fizemos esta distinção, por causa de dois filmes de Riefenstahl: “O Anjo Azul” (1932), por ter sido produzido anteriormente à associação de Riefenstahl com o nazismo, e “*Tiefeland*” (1954), “Terra Baixa” em português. Embora este último tenha sido produzido durante os anos derradeiros do Terceiro *Reich*, em 1945 o filme foi apreendido pelos Aliados. Riefenstahl só viria a conseguir lança-lo, após muita luta pela obtenção dos negativos, em 1954.

olimpíadas de 1936, no trabalho fotográfico que a artista alemã realizava nas regiões do Sudão, muito populares durante a referida década (SONTAG, 1986).

Na década de 1990, observamos que Leni Riefenstahl experimenta um novo tipo de renascimento, diferente do vivido nos anos de 1970 e 1980, onde ela mesma procura se defender dos acusadores, por meio de sua autobiografia que, na edição americana, possui o título de “Leni Riefenstahl: a memoir” (no original, *Memoiren*). Na obra, a autora procura revisitar sua vida, mostrando ser vítima devido à sua inocência frente às invejas e derrocadas do mundo do alto escalão da política nazista.

Ela procura construir uma imagem afetiva sobre si mesma. Seu mito, produzido por meio da sua estética, o mito nazista, não é mais necessário para a produção de mesma. Riefenstahl produz uma nova estética para si através da criação da imagem de uma jovem perfeita, inocente e brutalmente injustiçada.

Mary Rhiel (2008) nos elucida que Riefenstahl procurou construir sua autobiografia e, conseqüentemente, sua imagem de inocente, como se fosse um filme. Ao escrever uma obra monumental, com quase setecentas páginas, a autora não nos diz nada, apesar do uso intenso de retórica. Ela “dança” em torno do vazio.

O que está em jogo no relato não são os eventos históricos, mas proporcionar ao leitor “explicações” digestíveis. Ao expor seus pensamentos e intenções, Riefenstahl (1992) procura produzir uma justificativa por ser uma das diretoras de maior prestígio no cinema de propaganda nazista. Para Rhiel (2008), a autobiografia de Riefenstahl possui um ritmo de movimento similar à edição de seus filmes, onde localizam-se o princípio da repetição de “montes e vales”, ou seja, de altos e baixos, algo que Riefenstahl descreve como “melódia de filmagem” (RHIEL, 2008, p. 206). É uma progressão narrativa de movimento sem mudança, como seus filmes, onde há momentos de êxtase, *frenesi* com os discursos e movimentos de massas, momentos descontraídos e divertidos, como o caso da cena em “O Triunfo da Vontade” (1935), em que a diretora retrata momentos de brincadeira entre os membros da Juventude Hitlerista, no acampamento, enquanto tomavam banho e se arrumavam para o café da manhã onde, em seguida, se deslocariam para a cerimônia de abertura.

Para além de sua controvertida autobiografia, a realizadora foi objeto de análise de outros livros. Dentre as biografias que foram produzidas sobre Riefenstahl, podemos citar duas. São elas: a biografia escrita por Steven Bach (2007) e o documentário biográfico produzido por Ray Müller intitulado: “A Deusa Imperfeita: Leni Riefenstahl” (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*) (1993).

Helene “Leni” Amali Bertha Riefenstahl nasceu em Berlim no ano de 1902. Antes de trabalhar como diretora e produtora, Riefenstahl foi bailarina e atriz profissional. Na biografia sobre Riefenstahl (BACH. 2007), percebemos o retrato de uma Leni diferente, diante do apresentado pela grande mídia. A jovem Riefenstahl, desde pequena, se mostrou interessada pela arte, mostrando este desejo por meio da dança. Iniciou sua carreira cinematográfica trabalhando em conjunto com o Dr. Arnold Fanck, importante diretor dos “filmes de montanha”. Foi com esta colaboração que Riefenstahl demonstrou sua aptidão para o cinema.

Muitas características do cinema desenvolvido por Fanck, durante o período da história do cinema alemão, que Kracauer (1988) nomeou de “período de estabilidade” (1924-1929), se mantiveram no cinema de Riefenstahl. Tanto é fato que a edição de “A Luz Azul” (*Das Blaue Licht*) (1932), contou com o auxílio de Fanck, conforme relata Riefenstahl ao documentário de Ray Müller (1993).

Arnold Fanck, um geógrafo, procurou produzir um tipo de cinema que documentasse a natureza. Isso em uma época onde o cinema alemão era, majoritariamente, feito em estúdios, como foi o caso de importantes filmes do período expressionista. Enquanto documentários, os filmes foram “conquistas notáveis” (KRACAUER, 1988, p.133). O realizador foi o responsável por lançar diversos atores e diretores como Leni Riefenstahl, Luis Trenker e Sepp Allgeier.

Os filmes de Fanck são lembrados não apenas pela captação da natureza, mas também como filmes que traduziam um valor de culto e um idealismo heroico através de ideias que se manifestavam na prática esportiva, e turística, do alpinismo. Muitas vezes, o idealismo heroico era incorporado à figura do alpinista que, em um ato de coragem, entra em uma aventura impetuosa por impulso²¹, contra a montanha. É o caso de “A Montanha Sagrada” (*Der Heilige Berg*) (1926), filme dirigido por Fanck, com o protagonismo da jovem atriz estreante, Leni Riefenstahl, que retrata o conflito entre dois alpinistas pelo amor de uma jovem, interpretada pela futura cineasta.

O alpinista, ao perceber que seu amigo Vigo também estava cortejando sua amada, em um acesso de ciúme, ataca Vigo, que acaba por perder o equilíbrio e ficando suspenso no ar. Percebendo a situação e seguindo o código de conduta dos montanhistas, o alpinista arrisca sua vida para tentar ajudar o amigo.

²¹ Siegfried Kracauer destaca que os “(...) fantasiosos heróis de Fanck algumas vezes eram incapazes de dominar seus impetuosos impulsos” (KRACAUER, 1988, p. 134).

Esse tipo de heroísmo que impõe o sacrifício irracional é muito análogo ao espírito nazista (KRACAUER, 1988). O culto, a adoração às geleiras e pedras eram características de um sentimento que os nazistas capitalizariam mais tarde na sua estética política, corporificada pela adoração a símbolos como a suástica e a águia, bem como aos líderes políticos, sobretudo Adolf Hitler.

Entretanto, não podemos resumir a influência estética de Riefenstahl apenas à sua proximidade com os filmes produzidos por Fanck. Rhiel (2008) nos alerta à relação entre a dança²² e a estética de diretora alemã. O padrão estético de Riefenstahl é marcado pelo movimento artístico sem mudança, uma repetição de oscilações. A estética de Riefenstahl teria raízes na cultura conservadora de Weimar, no que se refere, sobretudo, aos discursos sobre o corpo (MACKENZIE *apud* RHIEL, 2008).

No período entre guerras, duas arenas artísticas ganharam destaque: o expressionismo alemão, no cinema, e a dança. Neste momento do contexto germânico, como é bem sabido, pairava a desilusão e o sofrimento provocados pela derrota alemã na primeira guerra e a crise econômica. O ritmo promovido pela dança e pela edição cinematográfica proporcionavam um auto entendimento do indivíduo nesse momento.

É neste contexto que Riefenstahl começa a ter aulas de dança, tendo como principal professora Jutta Klamt²³, que lecionava dança moderna. A ideia de ritmo e dança foi apropriada pelo nazismo²⁴. Um exemplo claro, dado por Rhiel (2008), é o prelúdio do já referido “A montanha sagrada” (1926), onde sua personagem, Diotima, dança em meio aos rochedos e ao mar, composto por um intercalamento entre a dança da artista e as ondas do mar, junto a *fusão* com a cadeia de montanhas.

Este prelúdio pode ser caracterizado como tipicamente neorromântico e anti racionalista na sua relação com a natureza. Estas caracterizações ajudaram a compor a

²² Em seu capítulo, que integra o volume “Riefenstahl Screened: an anthology of New Criticism” (PAGES et al., 2008), Rhiel (2008) trabalha com a hipótese da importância da vida artística de Riefenstahl, enquanto dançarina, para a sua estética fílmica, sobretudo, durante os anos do Terceiro *Reich*. Para a autora, o próprio método de montagem utilizado pela diretora teria forte diálogo com a vida desta no mundo da dança.

²³ Posteriormente, seu marido, Fishcer-Klamt, escreveu um ensaio argumentando como o ritmo conecta o indivíduo ao coletivo. O discurso emerge para o nazismo ao ligar o dançarino à comunidade racial através da experiência do movimento rítmico. A audiência, em contra partida, estaria ligada pela experiência através da identificação cinestésica com o dançarino. Possibilita-se, assim, a produção de dois movimentos: um estético e um político (RHIEL, 2008).

²⁴ É interessante visualizar, segundo dado trazido por Mary Rhiel (2008), que dentre as áreas artísticas, a dança foi a que teve o menor número de artistas exilados. Importantes nomes da teoria da dança moderna alemã durante a República de Weimar, como Rudolph Bode e Fritz Böhme chegaram a ocupar cargos na administração nazista. O nazismo procurou racializar o ritmo, tratando como uma expressão da categoria racial. O ritmo habita, para Böhme por exemplo, no sangue daqueles que demonstram a essência da germanidade.

ideologia de “sangue e solo”²⁵ (*Blut und Boden*), tão cara aos nazistas. Essa ideia de ritmo, presente na dança moderna alemã, da qual Riefenstahl foi participante ativa, esteve presente, sobretudo, na mitificação da morte na cultura nazista. Diotima, ao provocar a morte dos alpinistas no filme, pela disputa amorosa, acaba por naturalizar a morte, ligando o seu sofrimento à redenção do masculino.

Para além dessas considerações, podemos ainda identificar a forte ligação que a dança teve na concepção estética de Leni Riefenstahl enquanto cineasta. A referida diretora dizia que o ato de edição de um documentário é muito similar a uma dança. Assim, as fundações estéticas de Riefenstahl estariam na dança, para além do cinema. A cinestésica que sustenta a efetividade da dança moderna é transformada, no filme, pelo movimento da câmera e pela edição.

Em “A Luz Azul” (1932), primeiro filme dirigido por Riefenstahl, já é possível identificar alguns temas que se aproximavam da ideologia nazista: “A exaltação da beleza cruel, que perdura à custa do sofrimento alheio, a fascinação pelo irracional e pelo espírito de sacrifício, o confronto entre um ser iluminado e as massas supersticiosas” (PEREIRA, 2008, p. 134).

A película centra sua história na região da cadeia montanhosa dos Alpes orientais, no norte da Itália, em uma pequena aldeia assombrada por uma “luz azul” emanada do alto da montanha que ladeia o vilarejo. Aparecendo apenas nas noites de luar, a luz atrai os jovens a escalarem a montanha que, por sua formação íngreme, acabava por levá-los à queda. Nisso, temos a personagem Junta, interpretada por Leni Riefenstahl. Uma jovem inocente, odiada pela população que a acusa de bruxaria por conseguir escalar a íngreme montanha. Com a chegada do jovem alemão Vico, ocorre uma atração entre este e Junta.

Com o desenvolver da narrativa, revela-se ao espectador que a luz nada mais era que o reflexo de uma quantidade numerosa de cristais presentes na caverna da montanha. A descoberta é realizada por Vico que, ao seguir Junta montanha a cima, descobre a caverna e, conseqüentemente, os valiosos minerais. Informando o vilarejo da riqueza escondida, inicia-se a sua exploração. Ao visitar a caverna, tempos depois, Junta desnorтеia-se ao se deparar com o vazio proporcionado pela extração dos cristais, caindo da montanha. A protagonista, antes hostilizada pelos moradores da aldeia, passa a ser saudada, haja vista ser a grande responsável

²⁵ Ideologia que visa definir a fonte de poder da raça superior (*Herrenvolk*). Baseava-se na ideia de olhar para o futuro, tentando recapturar o passado mítico através de virtudes prazerosas, pautando-se na sacralidade do solo alemão. O povo passa a ser ligado ao solo pátrio por ligações sanguíneas de tempos mitológicos. Através desta concepção, percebe-se que o propósito da cultura nazista (*Nazi Kultur*) é atribuir moralidade ao passado de um povo em uma maneira aceitável à hierarquia do partido (WELCH, 2011).

pela riqueza encontrada. Odiada e injustiçada na vida, passa a ser amada e reverenciada após a morte.

Ao assistir “A Luz Azul” (1932), Hitler ficou impressionado com o filme, prometendo à jovem cineasta que ela seria a responsável pelos filmes do partido. Em suas memórias, Riefenstahl (1992) narra, dentre outros acontecimentos, seus encontros com Adolf Hitler.

Ao comparecer, por pura curiosidade, em um discurso que Hitler realizou no Palácio de Esportes de Berlim, Riefenstahl torna-se obcecada pelo impacto que sentiu vindo das palavras do futuro líder. Diante disso, decide mandar uma carta para Hitler, através do endereço presente no jornal oficial do partido (*Völkischer Beobachter*). Realizamos aqui a tradução da carta presente na autobiografia da diretora:

Prezado Herr Hitler, recentemente, eu compareci a um comício político pela primeira vez na minha vida. Você estava dando um discurso no Palácio dos Esportes e eu preciso confessar que eu fiquei tão impressionada por você e pelo entusiasmo de seus espectadores que eu gostaria de encontra-lo pessoalmente. Infelizmente, eu tenho que sair da Alemanha nos próximos dias, em ordem de fazer um filme na Groelândia, logo, uma reunião com você antes da minha partida seria dificilmente possível: nem de fato eu sei se esta carta sequer chegará ao senhor. Eu ficaria muito feliz em receber uma resposta do senhor. Cordialmente, Leni Riefenstahl²⁶ (RIEFENSTAHL, 1992, p. 103).

Conforme narra, um dia antes de sua partida para a Groelândia, o assistente pessoal de Hitler, Wilhelm Brückner, entra em contato com Riefenstahl para marcar um encontro com o *Führer*. Atrasando sua viagem, ela encontra-se com Hitler no dia seguinte, em Wilhelmshaven. Durante a conversa, ele revela sua paixão pelo filme “A Luz Azul” (1932) e, nesse momento, diz a cineasta a frase referida logo acima: “assim que eles (os nazistas) chegassem ao poder, ela seria responsável pelos filmes” (RIEFENSTAHL, 1992). Neste momento, Riefenstahl nega a proposta de ir trabalhar para o NSDAP, argumentando a sua falta de interesse com a política.

Contudo, é digno de registro como a documentarista retrata a pessoa de Hitler, principalmente no primeiro encontro. Ela procura, durante a narrativa, diferenciar o Hitler político, dos discursos inflamados e mobilizador de massas, do Hitler casual, reservado e discreto. Destacamos, todavia, que uma característica marcante na descrição de Hitler, feita por Riefenstahl, é o seu caráter hipnótico (RIEFENSTAHL, 1992).

²⁶ Segue a transcrição em inglês: “Dear Herr Hitler, Recently I attended a political rally for the first time in my life. You were giving a speech at the Sports Palace and I must confess that I was so impressed by you and by the enthusiasm of the spectators that I would like to meet you personally. Unfortunately, I have to leave Germany in the next few days in order to make a film in Greenland so a meeting with you prior to my departure will scarcely be possible: nor indeed do I know whether this letter will ever reach you. I would be very glad to receive an answer from you. Cordially, Leni Riefenstahl!” (RIEFENSTAHL, 1992, p. 103).

A autora narra alguns outros encontros com Hitler e diversos membros do partido, após a primeira negativa da proposta de trabalho. Acreditamos que o episódio mais marcante seja o jantar oferecido por Magda Goebbels, onde Riefenstahl teve o primeiro contato próximo com diversos membros do partido, sobretudo Joseph Goebbels. Já nessa ocasião, a cineasta transparece sua indisposição frente ao convívio próximo com o futuro ministro da propaganda (RIEFENSTAHL, 1992).

Após várias recusas, e com a ascensão dos nazistas ao poder, em 1933, a diretora aceita dirigir um filme sobre o congresso do partido em Nuremberg, durante um convite para almoçar na Chancelaria do Reich. A maneira como a diretora narra o convite, nos faz crer que a mesma teria sido obrigada, pela circunstância desse último pedido, bem como o contexto pelo qual a Alemanha estava passando, com a deportação de vários artistas e produtores judeus. Segundo Riefenstahl (1992), Hitler a chamou, reservadamente, e disse “eu quero que você faça um filme sobre o congresso do partido em Nuremberg”.

Em sua autobiografia, Riefenstahl (1992) procura explicar seu envolvimento com Hitler como produto de um relacionamento pessoal, e não político, com um homem de extremo carisma que torna todos os que entram em sua aura, desamparados. O relato sobre como Riefenstahl conhece Adolf Hitler e passa a fazer os filmes do partido ilustra muito bem à maneira como a realizadora construiu a narrativa em sua biografia.

As memórias de Riefenstahl são uma narrativa de defesa e contra ataque às acusações e ao ostracismo que sofreu após a queda do regime nazista, em 1945 (RHIEL, 2008). Ao mesmo tempo em que tentava justificar seus trabalhos para os nazistas, a diretora contra atacava seus críticos, afirmando ser a única que teria sofrido tantas sanções. Ela argumentava que seus trabalhos, na sua visão, configuravam apenas obras de caráter documental, não possuindo objetivos propagandísticos (SONTAG, 1986).

Tomando a personagem Junta como referência²⁷, ou seja, a jovem inocente e injustiçada pela sociedade que na morte foi saudada, Riefenstahl assume o papel de narradora de uma contra história. Ela se apresenta como uma pessoa íntegra que sofreu nas terríveis mãos dos homens e da história, procurando fechar o argumento de sua defesa nos tribunais, quarenta anos antes da publicação de suas memórias, com uma variedade de discursos e estratégias narrativas.

²⁷ Riefenstahl, conforme ressalta Strathausen (2008), procura se assemelhar a sua personagem em “A Luz Azul” (1932) para explicar o seu envolvimento com o Terceiro Reich. Isso funcionava como um meio da diretora se esquivar do feroz criticismo de seus acusadores, produzindo uma analogia com Junta que a permitira caracterizar-se como uma jovem ingênua, injustiçada que, como a referida personagem, seria glorificada após a morte.

O nome do primeiro filme produzido por Riefenstahl para os nazistas é “Vitória da Fé” (1933), onde se registrou o V Congresso do NSDAP, de 30 de agosto a 3 de setembro de 1933. Tendo a missão de reafirmar a imagem pública de Hitler, o documentário chama à atenção, dentre outras coisas, pela técnica utilizada. Leni Riefenstahl acabou por consagrar-se, através de “Vitória da Fé”, como diretora. Ressaltamos que este filme serviu de ensaio para o que viria a ser o *magnum opus* de Riefenstahl: “O Triunfo da Vontade” (1935) (PEREIRA, 2008).

No já citado documentário dirigido por Ray Müller (1993), quando perguntada sobre “Vitória da Fé”, a realizadora procurou “apagar” da memória seu primeiro filme para os nazistas, justamente pela baixa qualidade e pouco refino estético do filme, sobretudo quando comparado a “O Triunfo da Vontade” (1935). Ela procura justificar-se pela má qualidade do filme alegando que havia pouca quantidade de material filmado para a edição, que apenas havia registrado algumas imagens a pedido do próprio Hitler. Conforme destaca Strathausen (2008), é possível visualizar os cabos e pessoas tropeçando em frente à câmera.

Lançado em 1935, “O Triunfo da Vontade” (1935) documenta o VI Congresso do Partido Nazista, em Nuremberg, realizado entre os dias 4 a 10 de setembro de 1934, acabando por se tornar o filme mais marcante de Leni Riefenstahl, dada às suas qualidades técnicas e estéticas. A produção dele foi caracterizada por fortes confrontos entre o Ministro da Propaganda, Joseph Goebbels, e a jovem diretora. Tanto é fato que Hitler interveio, excluindo a escolha prévia de Goebbels para dirigir o filme, o cineasta Walter Ruttmann, diretor de “Berlim: Sinfonia da Metrópole” (*Berlin: Symphonie Einer Grosstadt*) (1927), e renomeando Riefenstahl, que havia sido afastada do projeto de realização do filme, dado aos seus atritos com Goebbels. (PEREIRA, 2008).

“O Triunfo da Vontade” se define como o melhor exemplo do alto grau de estetização presente na política nazista, onde Riefenstahl promove uma encenação do Congresso, buscando dar o mais alto nível de estetização à sua produção (KRACAUER, 1988; LENHARO, 2001; PEREIRA, 2008).

Para Lenharo: “[...] caberia ao artista tomar o lugar do homem de Estado” (LENHARO, 2001, p. 37). É exatamente isso que diretora faz com os diversos membros da alta elite nazista, sobretudo Hitler: transforma-os em exímios atores. Riefenstahl não poupava esforços para alcançar as filmagens mais “naturais” e não previamente calculadas:

(Riefenstahl) não mediu esforços em conquistar o apoio dos guardas, líderes e autoridades para seus objetivos cinematográficos: choramingava para Joseph Goebbels, usava de sedução com Wilhelm Brücker e levava Hermann Göring na conversa. Ao mesmo tempo, posava ao lado de

Hitler, emocionada e arrogante, segura de sua posição na hierarquia do movimento nazista (PEREIRA, 2008, p. 136).

Sobre a questão das filmagens mais “naturais”, almejadas por Riefenstahl, refletimos sobre as considerações de Rosenstone (2015) quanto à relação entre realidade e o gênero documental. O documentário apresenta uma relação indexativa com a realidade, ou seja, eles nos mostra, em tese, o que está ali, na frente da câmera. Desse modo, o gênero se apresenta com uma veste de maior confiabilidade. Podendo a ser comparado à história escrita.

Contudo, é necessário vislumbrar, como todo gênero cinematográfico, que o documentário está sujeito à construção da sua narrativa. Há a possibilidade de o filme documental ser preparado e encenado. É o caso de “O Triunfo da Vontade” (1935). Não é porque o filme retrata um evento factual, que o mesmo possa ter ocorrido independente da câmera, haja vista que o documentário parte do pressuposto de que o evento registrado pelas câmeras aconteceria independentemente da presença destas.

Kracauer (1988) explicita de modo interessante, mesmo que de modo um tanto quanto introdutório, dado que sua obra foi publicada em 1947, ou seja, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, como “O Triunfo da Vontade” (1935) é uma encenação. O congresso ocorreu. Contudo, ele foi organizado se pensando na posição das câmeras. Conforme salienta o autor, tanto os ângulos utilizados, quanto os movimentos, foram feitos para atrair o público, criar um efeito sobre esse.

A película de Riefenstahl (1935) realiza uma ligação intrínseca entre um *show* que simula uma realidade e a realidade sendo manobrada pelo *show*. É uma mistura de realidade e ideal (STRATHAUSEN, 2008), onde ocorre a naturalização do ideal. Os nazistas procuravam naturalizar aquilo que eles consideravam como realidade ideal, citamos o exemplo do *Lebensraum* (espaço vital)²⁸; e idealizavam a natureza como, por exemplo, a natureza do alemão. O alemão é naturalmente, para os nazistas, um ser superior. Aquele capaz de sobreviver a tudo. A própria encarnação da superioridade. Logo, visando garantir sua sobrevivência, este deveria conquistar e subjugar as demais raças inferiores. Essa perspectiva é muito clara no filme “O Eterno Judeu” (1940), de Fritz Hippler.

Diante do exposto, somos capazes de enxergar dois fatores: a preocupação estética de Riefenstahl e a posição desta no regime nazista. A jovem diretora possuía um elevado

²⁸ Para os nazistas, o espaço vital seria, basicamente, a Europa Ocidental. A região foi pensada como o local de habitação e reprodução do ariano, da raça superior. As demais regiões do mundo, habitada pelas demais raças inferiores que deveriam ser escravizadas, como os eslavos, quando finda a expansão nazista, oferecendo as condições necessárias para a sobrevivência da raça superior dentro do *Lebensraum*. Importante destacar que as raças inferiores não poderiam habitar o espaço destinado aos arianos.

prestígio entre os altos membros da cúpula nazista, com a exceção de Goebbels. Este prestígio, aliado à *Gleichschaltung* da indústria fílmica alemã, permitiu acesso a recursos únicos para ela, proporcionando ao “Triunfo da Vontade” (1935), por exemplo, tornar-se o que se tornou. Sobre os recursos utilizados para a produção do filme, Leiser nos esclarece

Ela nos informa que possuía uma unidade de 120 pessoas a seu dispor, incluindo 16 cinegrafistas e 16 assistentes de operadores com 30 câmeras, 4 conjuntos de equipamento de som, luzes, 22 motoristas particulares, seguranças da AS e SS, oficiais de polícia e “além de 16 cinegrafistas de noticiário que, com sua extensiva experiência, foram de valorosa assistência na produção do filme”²⁹ (LEISER, 1974, p. 137).

Além disso, destacamos a preocupação da diretora no processo de produção do filme, desde a filmagem até à montagem final. Ressalta Pereira (2007): “ (...) com seus companheiros de filmagem, ela aparecia experimentando todas as posições, todos os ângulos: entrava no buraco, subia na cadeira-elevador, media a luz e a distância da câmera” (PEREIRA, 2007, p. 347).

No documentário realizado por Müller (1993), é possível identificarmos a pretensão de Riefenstahl em ligar o seu próprio perfeccionismo com o perfeccionismo de Fanck, sobretudo o perfeccionismo deste durante as filmagens, exigindo o máximo de toda a equipe, ainda mais dos atores. Ela chega a narrar o episódio das filmagens da avalanche no *locus* onde as mesmas ocorreram, em “A montanha sagrada” (1926), relatando a exigência de Fanck para o maior realismo possível. Em meio a comentários sobre o início de sua vida artística, no cinema, Riefenstahl tece elogios ao pioneirismo de seu mentor, sobretudo quanto aos enquadramentos, edição, montagem e a estética desenvolvida pelo mesmo em seus “filmes de montanha”.

Por outro lado, uma das questões que mais chama a atenção de qualquer estudioso sobre o assunto é a verdadeira admiração que o *Führer* sentia por Leni Riefenstahl³⁰. Este fato pode ser explicado se analisarmos a questão de que ela, em certa medida, representava aquilo que Hitler talvez demonstrasse maior interesse: a arte.

Percebemos que Riefenstahl fazia uso dessa aproximação com Hitler, quando necessário. Erwin Leiser narra um episódio onde, por meio de carta, a diretora reclama da insubordinação de um cinegrafista. Segundo ela, a insubordinação poderia ser considerada

²⁹ Segue a transcrição do trecho, no original: “She informs us that she had a unit of 120 personnel at her disposal, including 16 cameramen and 16 assistant operators with 30 cameras, 4 sets of sound equipment, lights, 22 chauffeur-driven cars, SA na SS bodyguards, field police officers and ‘in addition 16 newsreel cameramen whose extensive experience was of valuable assistance in the making film’.” (LEISER, 1974, p. 135).

³⁰ Posteriormente, em entrevista realizada pela revista alemã *Der Spiegel*, Riefenstahl tentou minimizar sua proximidade com líderes nazistas, afirmando que já era reconhecida, anterior a 1933, como artista, mantendo, posteriormente, apenas um contato formal com Joseph Goebbels. A diretora ainda ressaltou que nunca recebeu qualquer convite de adesão ao partido e que, se recebesse, o rejeitaria (BACH, 2007).

“uma expressão de depreciação pelo trabalho comissionado pelo *Führer*”³¹ (LEISER, 1974, p. 135) e exigiu que providências fossem tomadas. Caso não houvesse uma melhora, ela pediu que Hitler fosse informado da situação.

Outro exemplo emblemático é a audiência que a mesma teve com Hitler sobre a necessidade de um adicional de meio milhão de marcos para a conclusão dos dois filmes que viriam a se tornar “*Olympia*” (1938). As produções de Riefenstahl, dado ao seu rigor estilístico, geravam enormes custos orçamentários à *Ufa*. Pressionada por uma auditoria convocada por Goebbels, em razão da extrapolação do orçamento inicial, para finalizar a edição do filme, Riefenstahl recorre a Hitler para tentar, além do adicional no orçamento, transferir a supervisão de “*Olympia*” (1938), de Goebbels para Rudolf Hess³². Ela acaba por conseguir ambas as reivindicações (BACH, 2007).

A preocupação estética da cineasta e a perfeição de enquadramento fizeram dos filmes desta documentarista um enorme sucesso, tanto na Alemanha, quanto no mundo. Tanto é fato, que “*O Triunfo da Vontade*” (1935) recebeu uma medalha de ouro, em 1937, durante a Exposição de Paris, entregue pelo presidente francês Édouard Daladier. A “*Luz Azul*” (1932) e uma apresentação da primeira parte de *Olympia*, nomeada de “Festival das Nações” (1938), também foram premiados (BACH, 2007).

Uma marca registrada de Riefenstahl quanto à sua estética, com evidência para “*O Triunfo da Vontade*” (1935) é o uso extensivo do primeiro plano (ou *close up*). Quanto a isso, Lotte Eisner destaca

Os rostos em primeiro plano parecem feitos de granito, com suas vastas superfícies rigidamente modeladas e o queixo escultural que nada mais tem em comum com a face humana. Emanam a mesma impressão de vazio e tédio que experimentamos diante das estátuas colossais erigidas pelo escultor de maior evidência no Terceiro Reich, Arnold Brecker, estátuas de máscara espessa, nas quais o volume apagava os traços (EISNER, 2002, p. 231).

A autora explora a herança que Riefenstahl carrega da antiga escola alemã³³, sobretudo em relação ao contraste claro/escuro. Vislumbramos a perspectiva de Eisner (2002) na alternância, por exemplo, entre as procissões noturnas com tochas, pelas ruas de Nuremberg, ou pela iluminação do *Zeppelfeld*, e as manifestações diurnas. O foco nas bandeiras e nos símbolos também se fará uma constante.

³¹ No idioma original da obra referenciada: “*an expression of disparagement for a work commissioned by the Führer*” (LEISER, 1974, p. 135).

³² Delegado do *Führer* (*Stellvertreter des Führers*, em alemão) foi um membro da alta cúpula nazista.

³³ Tendo em foco o livro de Eisner (2002), compreendemos que este termo refere-se ao expressionismo alemão que é marcado, dentre outras coisas, pela oposição do contraste claro/escuro, conforme destacamos no corpo do texto.



Fotograma 1: enquadramento de Adolf Hitler, em trajeto ao hotel, após a sua chegada em Nuremberg, saudando a multidão que também o saudava. **Fotograma 2:** oficiais nazistas com tochas acesas, em frente ao hotel onde Hitler estava hospedado, na noite do dia de sua chegada. **Fotograma 3:** membros da SS fazendo a saudação nazista antes do discurso do *Führer* para os trabalhadores alemães, em contra *plongée*³⁴. **Fotograma 4:** Hitler enquadrado também com inclinação em contra *plongée* antes do início de seu discurso para exaltar a união do movimento nazista e a criação de um novo estado, comandado pelo NSDAP.

Nos fotogramas apresentados, acreditamos ter ilustrado as perspectivas ilustradas por Eisner (2002) do contraste entre claro/escuro. Alternância entre procissões diurnas como o trajeto que Hitler realiza uma peregrinação para chegar ao hotel, e as procissões noturnas com tochas, como foi o caso da multidão em frente ao hotel em que Hitler se hospedara.

Nos fotogramas seguintes, além de observarmos com muita clareza a referida alternância entre claro e escuro, identificamos adicionalmente a valorização do símbolo da águia nacional, tida em destaque na angulação escolhida pela realizadora que é geralmente usada para enfatizar um personagem ou, no caso aqui específico, um objeto ou símbolo.

³⁴ Também conhecido como “câmera baixa”, é quando a angulação da câmera está em um nível inferior (de baixo para cima). (XAVIER, 2017).

Kracauer (1988) reforça que a águia, frequentemente mostrada no filme contra o céu, como foi explicitado nos fotogramas apresentados, era um símbolo de poder superior.

A ênfase dada pela diretora a estes ornamentos, característicos do ritual proporcionado pela estética nazista, tinham como finalidade cativar o espectador, fazendo-o acreditar na solidez do “mundo da suástica”. Tal ênfase, construída pela técnica fílmica a qual o filme foi produzido, proporciona funções propagandísticas únicas, tomada por Kracauer (1988) como “puras”.

Nas filmagens, os primeiros planos serviam como uma maneira de comunicação com a população, sobretudo após o evento. Na perspectiva da diretora, o filme seria uma perfeita recriação, através da montagem, de um evento já passado (LEISER, 1974).

Acreditamos serem visíveis tais considerações feitas por Leiser, quando observamos os discursos dos principais líderes do partido nazista, durante a cerimônia de abertura do congresso. Riefenstahl realizou o mesmo tipo de enquadramento em todos: primeiro plano. Todas as falas registradas pela realizadora tinham como objetivo principal atestar como a Alemanha estava se modernizando sob o governo nacional socialista.





Fotograma 5: enquadramento em primeiro plano de Rudolf Hess, que deu início à cerimônia de abertura do VI Congresso do NSDAP. **Fotograma 6:** Alfred Rosenberg³⁵, um dos muitos líderes nazistas a falar durante a cerimônia de abertura. **Fotograma 7:** Julius Streicher³⁶ também em primeiro plano. **Fotograma 8:** Joseph Goebbels, assim como os demais, em primeiro plano, sendo um dos últimos a falar, comentando sobre a propaganda política, onde o entusiasmo seria o aspecto central desta.

Buscando resolver o desgosto da *Wehrmacht*, causado pela pouca participação do exército em “O Triunfo da Vontade” (1935), Riefenstahl produziu “Dia da Liberdade: nossas forças armadas” (*Tag der Freiheit: unsere Wehrmacht*) (1935). Este curta metragem, de pouco menos de trinta minutos de duração, tinha como objetivo principal documentar a reconstrução do exército alemão, mostrando a preparação da Alemanha para um conflito bélico futuro.

O filme, quando comparado a “O Triunfo da Vontade” (1935), é visto como uma produção mais “solta”, sem o controle, por vezes obsessivo, e a busca pela perfeição que circundou a obra máxima da diretora. Resume-se, basicamente, a cenas de treinamento da *Wehrmacht*. Claro que não podemos omitir o impacto propagandístico que cenas como essas podem ter, atingindo positivamente o objetivo ao qual o filme se propôs: a apresentação da máquina de guerra alemã ao mundo. Podemos apreender “O Dia da Liberdade” (1935), como um trabalho menor de Riefenstahl que, tal qual “Vitória da Fé” (1933), serviu como um “ensaio técnico” para os operadores de câmeras que ela havia reunido para aquela que viria a ser a sua maior incumbência: a filmagem das olimpíadas de 1936 (BACH, 2007).

Com a realização dos XI jogos Olímpicos de 1936, em Berlim, coube a Leni Riefenstahl, o ofício de documentar tamanha festividade. Assim, nasceu “Olympia” (1938),

³⁵ Editor do jornal *Völkische Beobachter* (“Observadores Nacionalistas”, em alemão) e eminente teórico do partido nazista (LEISER, 1974).

³⁶ Editor do jornal “*Der Stürmer*” (“O Atacante”, em alemão), veementemente antissemita.

um grande documentário dividido em duas partes: “Festival das Nações” e “Festival da Beleza”. Esta película tinha como objetivo apresentar a “Nova Alemanha” para o mundo (PEREIRA, 2008). Se “O Triunfo da Vontade” seria uma glorificação do *Führer*, um filme sobre os jogos olímpicos serviria como uma consolidação dele para o resto do globo. A produção deste filme foi cercada de embates, sobretudo orçamentários, entre Riefenstahl e o ministro da propaganda, conforme destacamos anteriormente.

A entrada deste filme é emblemática. Inicia-se com imagens do mundo clássico grego. O momento mais marcante é o foco, em plano meio conjunto³⁷, de uma estátua que, por meio da *fusão*, transforma-se em um atleta³⁸. A partir disso, a tocha começa seu percurso pelo mapa do filme, caminhando desde a Grécia até a Alemanha. Uma interpretação possível para tal sequência seria a de que a Alemanha do Terceiro Reich poderia representar a continuação do esplendor da antiguidade clássica, personificado pela realização das olimpíadas. Tal percepção pode sustentar-se quando relembramos o objetivo do filme.

Como a propaganda, bem como a ideologia nacional-socialista, defendiam a ideia de um *Reich* que duraria mil anos, a valorização do classicismo, pela noção de durabilidade enquanto elemento cultural, foi fundamental. No mundo ocidental, quando pensamos na cultura que sobreviveu aos milênios, a associação com a cultura greco-romana é, comparando com as demais, instantânea.

O último filme produzido por Riefenstahl foi “Terra Baixa” (*Tiefland*) (1954), entre os anos de 1940 e 1944, filmado no estado alemão da Baviera e na Espanha. A película, procurando transpor um caráter apolítico, diferente dos demais da realizadora, retrata as diferenças entre o mundo “tradicional e puro” da montanha com a planície, habitada por indivíduos avarentos e corruptos. Nele, a diretora também foi protagonista.

Durante as filmagens, Riefenstahl fez uso de cento e vinte ciganos, presos em campos de concentração, como figurantes, segundo denúncias posteriores da Associação de Ciganos de Rom. A peça acusatória versa que os ciganos foram usados e, após o término das filmagens, enviados novamente aos campos e condenados à morte (BACH, 2007).

Para além dessa denúncia, durante as filmagens de “Terra Baixa” (1954), Riefenstahl envolveu-se em mais uma polêmica. Com a deflagração da Segunda Grande Guerra, a diretora começou a trabalhar com fotojornalismo, acompanhando tropas alemãs à Polônia, dispondo de uma equipe de filmagens. Contudo, a polêmica reside na publicação, feita por jornais

³⁷ Enquadramento que dá destaque à figura humana, sem isolá-la do ambiente (COSTA, 1987).

³⁸ Este recurso cinematográfico nos rememora a consideração de Strathausen (2008), quando o mesmo comenta sobre a ideia de estaticidade e mobilidade na estética de Riefenstahl.

ingleses, em que Riefenstahl aparece em montaria, “inspecionando” os corpos de poloneses mortos em um campo de concentração. Pereira relata:

Sua explicação para isso foi que ela apenas acompanhara as tropas alemãs e que, na época, protestara junto ao General-Comandante no sentido de proteger os poloneses. Um inquérito, em 1952, inocentou-a de conluio no incidente já que ela testemunhara os fatos (PEREIRA, 2007, p.354).

A película foi apreendida pelas forças aliadas e a documentarista só conseguiu os negativos, depois de várias disputas judiciais, em 1952. Lançado em 1954, o filme foi um fracasso de bilheteria, obrigando a diretora a aposentar-se da carreira cinematográfica.

Durante o restante do século XX, Riefenstahl desenvolveu diferentes trabalhos, dado ao ostracismo em que viveu, após 1945. Em Leiser (1974), percebemos que “O Triunfo da Vontade” (1935), por exemplo, trouxe inúmeras dificuldades para ela, já que foi um filme comissionado por Hitler e de visibilidade mundial.

Com isso, a realizadora teve que buscar outros tipos de ofício, já que a cinematografia não seria mais uma opção. Leni Riefenstahl teve destacado reconhecimento com seus trabalhos fotográficos na região do Sudão. Contudo, mesmo elogiada, dada à técnica utilizada, muitos críticos viram uma repetição da estética, presente nas suas produções durante o regime nazista. Aos 70 anos, começou a fazer fotografia marinha, tendo aulas de mergulho para tal.

A vida de Riefenstahl após 1945 foi cercada de polêmica. Seja pela sua associação com o NSDAP, ou por sua versatilidade profissional. Seus trabalhos com fotografia marinha ou seus trabalhos fotográficos na região do Sudão, como citamos, são exemplo disso. Contudo, nos anos de 1980, Riefenstahl procurou transmitir em seus livros e documentários a imagem de uma mulher ingênua e apolítica que se deixou enveredar pelos sofismas e promessas do nazismo, pela atração que Hitler exerceu sobre Riefenstahl.

O já referenciado documentário produzido por Ray Müller (1993) representa uma tentativa de ressurgimento de Riefenstahl. Uma das partes mais intrigantes deste documentário é justamente seu início, onde é realizado a justaposição entre as imagens de Riefenstahl, durante seus trabalhos de fotografia aquática, os núbas, na região do Sudão, e os enquadramentos da marcha dos oficiais nazistas, em “O Triunfo da Vontade” (1935).

Este recurso serve para representar a complexidade que cerca a figura de Leni Reifenstahl, desde sua concepção artística³⁹, do belo, da perfeição da forma, e como esta

³⁹ No documentário, a concepção artística de Riefenstahl, bem como aspectos da sua personalidade, aparecem em diversos momentos. Os mais marcantes, na nossa visão, são as frequentes discussões entre a realizadora alemã e o documentarista, seja pela discordância desta com o modo como Müller dirige o documentário, seja pelas veementes negações da diretora quando questionada por questões do seu passado com

serviu aos ideais do nazismo, produzindo filmes, como o analisado neste trabalho, que acabaram por se tornar exemplos emblemáticos da estetização política do regime nazista.

A diretora morreu no dia 08 de setembro de 2003, aos cento e um anos de idade, vindo a ser reconhecida publicamente pela sua maestria cinematográfica, mesmo que ao final de sua vida (PEREIRA, 2007). Imersa em uma trajetória polêmica, seja na vida profissional, ou pessoal, Leni Riefenstahl permanece como umas das diretoras mais conhecidas do cinema alemão, mesmo que com histórico ligado ao regime nazista.

O modo de construção de seus filmes, bem como a técnica utilizada, justificam os objetivos almejados com este trabalho. É inegável que seus trabalhos no cinema possuíam caráter de propaganda, embora mais sofisticados do que as demais produções nazistas. Com isso, acreditamos ser necessário compreender como a máquina do cinema de propaganda nazista permitiu a produção de um filme como “O Triunfo da Vontade” (1935).

dirigentes nazistas. Um exemplo de destaque é quando Riefenstahl nega-se ter sido muito próxima de Joseph Goebbels, e Müller começa a citar trechos dos diários do ministro da propaganda que relatam diversos encontros ocorridos entre ele e a diretora oficial do partido.

1.2. Leni Riefenstahl e a indústria do cinema nazista: o processo de *Gleichschaltung*.

Em uma reunião do conselho diretivo da *Ufa*, em 28 de agosto de 1934, foi assinado um contrato para que Leni Riefenstahl fosse a “representante especial da administração do partido nacional socialista” para a distribuição alemã de direitos do filme sobre o congresso do partido de 1934. A *Ufa* seria responsável pela distribuição, enquanto Riefenstahl foi investida como “comissionada do *Führer* em nome da administração do partido nacional socialista” para a direção artística e técnica do filme (LEISER, 1974).

Conforme já comentamos, parece-nos pacífico na literatura especializada o entendimento das inovações técnicas, bem como as qualidades estéticas presentes em “O Triunfo da Vontade” (1935). Entretanto, é factível considerar o papel que a *Gleichschaltung* da indústria cinematográfica alemã teve para possibilitar os recursos únicos os quais a diretora teve acesso.

Strathausen (2008), ao perscrutar sobre a estética antiética⁴⁰ nazista, especificamente nos trabalhos de Leni Riefenstahl, no alerta para um fato importante. Ao nos aventurarmos sobre um tema tão complexo e amplo, quanto à produção de uma estética política nas artes, como operou o nazismo, é necessário irmos além da análise dos filmes do período, procurando analisar como estes filmes funcionavam dentro do contexto nazista e, permita-nos acrescentar, o contexto sobre o qual eles eram produzidos.

A ideia de estética nazista é firmemente contextualizada historicamente, muito específica de sua temporalidade. Albert Speer, Arno Brekcer e Leni Riefenstahl podem ser considerados grandes exemplos estilísticos para definir a estética nazista. Contudo, é necessário entendermos o contexto sobre qual eles produziam e os mecanismos institucionais que fomentaram suas produções.

Para tanto, é importante adentrarmos na elucidação sobre a formação do cinema nazista, enquanto instituição⁴¹, visando compreender o meio que propiciou para Riefenstahl a realização de seus filmes. Dito isso, destacamos um fator importante do cinema de propaganda nazista: toda a estrutura de propaganda nazista, desde a imprensa, até o cinema,

⁴⁰ Strathausen (2008) versa que os filmes de Riefenstahl possuíam uma dimensão antiética, por mascararem o verdadeiro barbarismo do regime. O exemplo mais notável seria “O Triunfo da Vontade” (1935). Para o referido autor, a perda da dimensão ética da arte estaria ligada a uma exacerbação da estética, atrelada para a tecnologia midiática, abrindo espaço à inerente ideologia do abuso político. A preocupação da união entre estética e tecnologia da arte já foi objeto de investigação em diversos autores, como Walter Benjamin e Vilém Flusser (SELIGMANN-SILVA, 2009).

⁴¹ Retiramos a concepção de cinema, enquanto instituição de: COSTA, Antônio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

era estatizada, ou seja, sob o controle do estado alemão. Com isso, levanta-se a pergunta: como o controle estatal alemão foi constituído?

Para responder esta questão, necessitamos voltar à própria constituição da indústria cinematográfica na Alemanha. O cinema desenvolveu-se nesse país através da necessidade do combate da propaganda antigermânica, durante a Primeira Guerra Mundial. Kracauer (1988), Pereira (2008), Welch (2011) e Leiser (1974) nos mostram como o estado alemão foi o incentivador inicial do desenvolvimento cinematográfico, nos fins do Império Alemão.

O conflito mundial de 1914 causou uma mudança significativa no estatuto bélico da Alemanha. Até aquele momento, apenas 15% do material fílmico, presente no cinema alemão, era de produção nacional. Este baixo número de produção cinematográfica doméstica pode ser explicado pelo fato de que, antes a primeira guerra o cinema não tinha muito espaço dentro da vida cultural alemã, dado ao desdém que a intelectualidade, muito ligada ao teatro, tinha para com os filmes. Como bem Kracauer

Durante todo aquele período, o cinema teve as características de um moleque de rua; era uma criança sem educação correndo selvagemmente pelo mais baixo estrato da sociedade.[...] Uma atração para jovens trabalhadores, vendedoras, desempregados, ociosos e párias sociais, as salas de cinema tinham má reputação. Elas proporcionavam um teto para o pobre, um refúgio para os namorados. Eventualmente, um intelectual louco entraria em uma. (KRACAUER, 1988, p. 28-29).

Mesmo com esforços dos poucos produtores alemães deste período, como Oskar Messter⁴², o cinema só se popularizou na Alemanha por causa da Primeira Guerra Mundial. Muito dessa popularidade se deveu a Messter, que substituiu os cinejornais existentes, como os *Pathé Frères*, *Gaumont* e *Éclair*, por filmes semanais “que mostravam diversos eventos da guerra com a ajuda de cenas documentais” (KRACAUER, 1988, p. 35). Tal iniciativa era, na realidade, filmes de propaganda feitos em estúdios, de modo a mostrar oficiais, trajando o uniforme britânico, rendendo-se às valorosas tropas alemãs.

Em meio à entrada maciça de filmes antigermânicos e à baixa produção doméstica, dada à marginalidade da cinematografia na vida cultural alemã, o estado alemão começou a criar agências governamentais para, em meio ao primeiro conflito em escala mundial, produzir filmes que fossem úteis como arma política. Uma das primeiras agências foi a *Deulig* (*Deutsche Lichtbild-Gesellschaft*), financiada pelos industriais Hugo Stinnes e Alfred Hugenberg. Este último tornou-se um grande barão da imprensa e, posteriormente, dono da

⁴² Em seu livro, Kracauer (1988) demonstra o papel de Oskar Messter como um dos primeiros produtores alemães, durante a primeira década do século XX. Dentre outras medidas memoráveis, Messter, que começou em um modesto estúdio na Friedrichstrasse em Berlin, foi o responsável por promover a moda dos “filmes sonoros”. Esta promoção foi possível, segundo Kracauer (1988), pela grande atenção dos alemães em relação à expressão musical, que foi um dos gêneros explorados por Messter.

futura *Ufa* (WELCH, 2011). Adicionalmente, Hugenberg era líder do Partido Nacional Alemão (*Deutsche Nationale Volkspartei* – DNVP).

A *Deulig* chegou a produzir, até 1918, mais de 150 filmes a serviço da propaganda nacional. Ela tinha como objetivo conter o avanço das propagandas francesa e inglesa nos países neutros (PEREIRA, 2008).

Entretanto, o grande incentivador estatal da política cinematográfica alemã, em seu momento inicial, foi o General Erich von Ludendorff que, através do Supremo Comando do Exército, fundou a *BuFa* (*Bild – und – Film – Aktiengesellschaft*) (Imagem – e – filme – Sociedade Anônima), em janeiro de 1917. Como uma agência governamental, a *BuFa* teria a função de “ampliar e reforçar as projeções cinematográficas no “front” e também assumiu a tarefa de realizar documentários sobre atividades militares. Assim, a *BuFa* era claramente política e aliada ao esforço de guerra [...]” (PEREIRA, 2008, p. 29).

Destarte, através deste primeiro olhar sobre o nascimento da indústria cinematográfica alemã, acreditamos poder vislumbrar que este início do cinema como arma de propaganda, durante a Grande Guerra, tenha sido um dos fatores contribuintes à construção da máquina de cinema propagandístico, na Alemanha nazista. Através da *BuFa*, Ludendorff percebeu o grande potencial do cinema como arma de guerra. Conforme relata Pereira

[...] Ludendorff reconheceu que a guerra demonstrava o poder do cinema como “arma de educação e influência”, e que os inimigos da Alemanha tinham conseguido desta forma causar prejuízos. Calculando mais de 100 milhões de marcos a verba destinada à propaganda da “Entente”, a maior parte consumida pelo cinema, Ludendorff propunha que a produção cinematográfica fosse também utilizada pelos alemães como “meio de influência política e militar, com o máximo efeito” (PEREIRA, 2008, p. 30).

Partindo deste apelo, dirigido por meio de carta ao Ministério da Guerra, Ludendorff enxergou a importância da nacionalização das produções fílmicas alemãs. Vale salientar que tal apelo tem como pano de fundo uma primeira tentativa frustrada da união entre a *BuFa* e a *Deulig*, pois a primeira era de organização estatal e a segunda era de comando particular, mas não representava o grande capital alemão. O principal motivo da falha no processo de fusão se deu por divergências internas. Todavia, a necessidade de conter a propaganda inimiga estava mostrando-se cada vez mais clara e urgente.

No contexto da guerra, as ideias de Ludendorff eram tratadas, enquanto general do exército alemão, como ordens. Desse modo, a *Deulig*, juntamente com o Supremo Comando do Exército fundou a *Ufa* (*Universum-Film-Aktiengesellschaft*) (Universo Filmes – Sociedade Anônima), em dezembro de 1917 (PEREIRA, 2008). Ou seja, o nascimento daquela que viria a se tornar uma das maiores indústrias de cinema da Europa, e do mundo, se deu a partir da

união entre uma ideia de nacionalização da instituição cinematográfica alemã, promovida pelo comando militar alemão na Primeira Guerra, com o capital privado.

Segundo Antonio Costa (1987), o cinema é, enquanto indústria, formado por três processos: *Produção* (fabricação do filme), *Distribuição* (quando o filme é distribuído para os cinemas) e *Exibição* (quando o filme é mostrado à população, pelo cinema)⁴³. Partindo dessa breve localização conceitual, própria da área cinematográfica, esclarecemos que a *Ufa*, como nos mostra Pereira (2008), dominou todos os campos da indústria fílmica. Criou-se, inclusive, um monopólio, onde vários estúdios, de menor porte, foram integrados a ela⁴⁴. Contudo, a criação da *Ufa* mostrou-se tardia, dado que o conflito mundial encerrou-se em novembro de 1918. Nisso, ela só chegou a cumprir seus fins previstos na República de Weimar.

Através desta breve explanação sobre o surgimento do cinema alemão, enquanto indústria, adentraremos nas fases que marcaram este tipo particular de cinema⁴⁵, durante à República de Weimar⁴⁶, promulgada em 1919 e derrubada com a chegada de Hitler ao pleno poder, em 1934, quando o velho presidente Paul von Hindenburg morre e ele acumula as funções de chanceler, para qual havia sido nomeado em janeiro de 1933 pelo próprio Hindenburg, e Presidente, tornando-se assim o *Führer* (líder) da Alemanha.

Kracauer (1988), seguindo sua tese de que os filmes refletem os dispositivos psicológicos de uma nação, procura dividir a história do cinema da Alemanha moderna através de quatro períodos distintos: o chamado “Período arcaico” (1895-1918); “Período do Pós-Guerra” (1918-1924); “Período de Estabilidade” (1924-1929); e, por último, “O Período Pré-Hitler” (1930-1933).

No período arcaico, o autor nos mostra como surgiu o cinema, na Alemanha. O fato mais importante sobre esse período foi à criação da *Ufa*. Como isso já foi explanado logo

⁴³ Costa ressalta que o domínio destas três etapas do processo da indústria fílmica é proibido, nos Estados Unidos, mediante lei de 1948, que objetivou combater o monopólio das grandes indústrias de Hollywood. Tanto é fato que, quando assistimos a alguma produção cinematográfica hollywoodiana, percebemos a presença de diversos estúdios, fato que não era comum antes de 1948. Claro que, quanto mais estúdios vinculados a uma produção fílmica, maior a complexidade desta (COSTA, 1987).

⁴⁴ Esta característica de aquisição e monopolização de estúdios cinematográficos, já na gênese da *Ufa*, se fará muito constante durante o regime nazista. Destacamos ainda que não será um processo restrito apenas ao cinema, mas também à imprensa e ao rádio. Como já destacou Domenach, “os sustentáculos permanentes da propaganda” (DOMENACH, 1963, p. 15).

⁴⁵ A escolha desta expressão justifica-se pela perspectiva, pautada em Kracauer (1988), da peculiaridade do cinema alemão, na origem. Diferente da experiência francesa, por exemplo, que não contou com o apoio do estado, inicialmente.

⁴⁶ Segundo Pereira (2008), a tradição cinematográfica alemã teve seu desenvolvimento facilitado, durante a República de Weimar por dois fatores, atrelados à alta inflação. Foram eles: 1) uma demanda maior de público, que queira, com o cinema, esquecer seus problemas; 2) Com a desvalorização do marco alemão (unidade monetária da Alemanha à época), houve uma facilidade de acesso ao cinema produzido na Alemanha, em outros países (PEREIRA, 2008).

acima, sobretudo a perspectiva da descrença da intelectualidade alemã para com o cinema, iremos nos restringir, neste período, em duas perspectivas. A primeira é que, segundo Kracauer (1988), a Primeira Guerra Mundial foi fundamental para o desenvolvimento do cinema, pois permitiu o surgimento de um grupo de artistas, diretores, cinegrafistas e técnicos que seriam recorrentes nas futuras produções alemãs. A segunda, é que no período arcaico que se desenvolveu o *Aufbruch*⁴⁷, permitindo que os preconceitos, outrora marcantes no cinema, desaparecessem. Foi neste caldo de efervescência cultural e popular, na Alemanha, que propiciou o surgimento do expressionismo alemão, no cinema.

O período do pós-guerra, caracterizado pelo expressionismo, foi marcado pela volta dos soldados traumatizados pela Grande Guerra, proporcionando uma reflexão sobre o interior do indivíduo. Essa mudança ocasionou e incentivou uma mudança de hábitos quanto ao uso da câmera com testes na captura de objetos e ângulos. É nesse contexto que temos filmes como “O Gabinete do Dr. Caligari” (*Der Cabinet des Dr. Caligari*)(1920) , dirigido por Robert Wiene; “Nosferatu – Uma sinfonia de horror” (*Nosferatu – eine Symphonie des Grauens*) (1922), direção de F. W. Murnau e “Dr. Mabuse, o Jogador” (*Dr. Mabuse, der Spieler*) (1922), dirigido por Fritz Lang, que, dentre outras características, está a própria deformação da forma, muito presente, sobretudo, em “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), para representar este trauma, esta crítica ao realismo, provocado pelo conflito de 1914.

O terceiro período, nomeado por Kracauer (1988) como “período de estabilidade”, foi marcado pelo gênero conhecido como “filmes de montanha”. A Alemanha passava por uma relativa estabilidade econômica por via do Plano *Dawes* que “estabelecia o pagamento de indenizações e efetivava a incorporação da Alemanha ao sistema financeiro dos Aliados” (KARACAUER, 1988, p. 157). O marco começou a estabilizar-se e, com a abundância de empréstimos estrangeiros, reduziu-se o desemprego e reativaram a economia alemã, que estava em colapso dado às imposições do Tratado de Versalhes (1919).

Nesse sentido, o cinema de montanha, na visão de Kracauer (1988), representa justamente este momento de quietude política e estabilidade econômica. Cineastas, como o já mencionado Arnold Fanck, notabilizaram-se por filmes que tratavam da inter-relação entre natureza humana e natureza exterior. Nessas películas, procurava-se um ideal heroico dos montanhistas. Um dos filmes mais famosos desse período foi “O Inferno Branco de *Piz Palü*”

⁴⁷ Siegfried Kracauer conceitua *Aufbruch* como ““a saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias”” (KRACAUER, 1988, p.53). Segundo esse autor, este fenômeno foi consequência direta da excitação intelectual que ocorreu na Alemanha, após a primeira guerra. O mesmo tem relação direta com a expansão comercial que a Ufa sofreu, abandonando, em parte, sua função de propagandista.

(*Die wiesse Hölle von Piz Palü*) (1929), sob direção de Fanck, que terá, como uma das protagonistas, a jovem bailarina Leni Riefenstahl⁴⁸.

Os filmes deste período, embora tentassem popularizar sua mensagem através de tomadas esplêndidas, acabaram por conquistar um público mais culto, seja de pessoas detentoras de titulação acadêmica, seja de jovens universitários. Contudo, os filmes possuem como grande feito o aspecto de escaparem das filmagens em estúdio. As filmagens dos filmes de Fanck foram realizadas em *loco*, nas montanhas. Isso se difere substancialmente dos filmes produzidos sob a vigência do expressionismo, onde todas as filmagens eram realizadas nos grandes estúdios da *Ufa*.

Podemos conjecturar, dessa forma, um diálogo entre este modo de filmar, característico de Fanck, com as filmagens de Riefenstahl para os congressos nazistas. Ambos não realizavam filmagem em estúdios, como é comum na produção de filmagens, mas realizavam filmagens ao “ar livre”, almejando conseguir o maior realismo possível. Acreditamos que tal aspecto nos permite reforçar o diálogo entre Arnold Fanck e Riefenstahl, posto anteriormente.

Com o *crash* de 1929, o período de estabilidade deu-se por encerrado. A indústria alemã retraiu-se e as tensões políticas, advindas da crise econômica, atingiram níveis alarmantes. O regime do chanceler Brüning⁴⁹ foi impopular para com as massas, que sofriam com a crise do sistema capitalista. O partido nazista, liderado por Adolf Hitler, começou a receber apoio de industriais e ganhar cada vez mais espaço dentro do parlamento alemão, o *Reichstag*. Como salienta Kracauer:

Era um espetáculo espantoso: por um lado, os alemães relutavam em dar a Hitler o reinado; por outro, estavam bastante propensos a aceita-lo. [...] Como os alemães se opunham a Hitler no plano político, sua estranha prontidão ante ao credo nazista deve ter organizado dispositivos psicológicos mais fortes do que qualquer escrúpulo ideológico. Os filmes do período pré-Hitler iluminaram, com forte luz, a situação psicológica (KRACAUER, 1988, p. 238).

Durante o período pré-Hitler, o filme mais emblemático talvez seja “M – o vampiro de Düsseldorf” (*M – ein Stadr sucht einen Mörder*) (1931), dirigido por Fritz Lang. Baseado no caso real de Peter Kürten, o infanticida de Berlim, este filme, vem sido utilizado, como foi por Kracauer (1988), como uma referência para o nazismo. O filme faz uso de uma alegoria em

⁴⁸ Em sua auto-biografia, bem como no documentário dirigido por Ray Müller (1994), Riefenstahl (1992) comenta sobre a importância que Fanck teve em seus trabalhos. Em suas primeiras edições, por exemplo, o papel de Fanck foi fundamental, segundo comenta a diretora, para a revisão e aprimoramento de suas montagens iniciais.

⁴⁹ Heinrich Brüning, chanceler alemão de 1930 a 1932.

torno da pena de morte. Esta perspectiva é clara na cena de julgamento do assassino por parte da população revoltada.

Frente à radicalização da política alemã, provocada pela Grande Depressão Econômica, e a fragilidade política de seus dois últimos chanceleres, o velho presidente von Hindenburg viu-se obrigado a nomear Hitler como chanceler do *Reich*, no dia 30 de janeiro de 1933. Logo após a sua nomeação, em 11 de março de 1933, Hitler cria o “Ministério Nacional para Esclarecimento Público e Propaganda” (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) e nomeia Joseph Goebbels como titular da pasta (LEISER, 1974). Ao versar sobre a função do ministro da propaganda, Hitler foi bastante vago. Para ele, o chefe do Ministério da Propaganda seria responsável por todas as tarefas referentes à direção espiritual da nação (WELCH, 2011).

À frente do ministério, o Dr. Goebbels, que possuía doutorado em filosofia pela prestigiada Universidade de Heidelberg (PEREIRA, 2008), procurou centralizar, em seu ministério, não apenas a propaganda, mas qualquer informação que chegava à população e todas as manifestações ligadas à vida cultural alemã. Com vistas a isso, Goebbels iniciou a *Gleichschaltung* da indústria fílmica alemã. Isso foi possível, inicialmente, através da inserção de diversos membros do partido nazista em diferentes esferas da vida pública, desde os anos de 1920⁵⁰ (WELCH, 2011).

Goebbels compreendia que o processo de *Gleichschaltung* não poderia se dar de maneira abrupta, como desejava membros mais extremistas do partido nazista (LEISER, 1974). Para o ministro, o alinhamento da indústria fílmica alemã deveria vir a partir da nacionalização da indústria fílmica, de maneira gradual.

Se por um lado, o ministro da propaganda fazia discursos para apaziguar os membros mais conservadores do partido que defendiam a imediata nacionalização de toda a indústria fílmica, por outro, ele manejava para apaziguar os representantes da indústria fílmica alemã, atraindo-os para uma falsa sensação de segurança, garantindo que não faria esforços para tornar as indústrias fílmicas públicas (WELCH, 2011, p. 13).

Dentro do processo de *Gleichschaltung*, uma das iniciativas de melhor exemplo, foi a criação da Câmara de Filmes do Reich (*Reichsfilmkammer*), em 14 de julho de 1933. A Câmara de Filmes permitiu ao Ministério da Propaganda o controle tanto dos produtores,

⁵⁰ Ao trabalhar a inserção de membros do NSDAP em diversas organizações da vida pública, Welch (2011) cita o caso da Associação Alemã de Donos de Cinema (*Reichsverband Deutscher Lichtspieltheater e.V.*) que foi dominada pelos nazistas, ao elegeram um membro do partido, Adolf Engel, como presidente da associação, em 1933. Desse modo, os nazistas começaram a exercer hegemonia no setor fílmico.

quanto da indústria fílmica, como um todo. Logo após a criação da Câmara de Filmes, Goebbels decide estender a ideia para toda a vida cultural da Alemanha. Desse modo, nasce a Câmara de Cultura do Reich (*Reichskulturkammer*), em 22 de setembro de 1933 (WELCH, 2011).

A Câmara de Filmes, por sua vez, tornou-se uma das sete câmaras que comporiam a Câmara de Cultura. As outras seriam dedicadas à: literatura, teatro, música, belas artes, imprensa e rádio. Designou-se como presidente da câmara o ministro da propaganda. Desse modo, a Câmara de Cultura e, conseqüentemente, todas as câmaras adjuntas a ela, eram subordinadas ao Ministério da Propaganda estando, portanto, sob o controle e intervenção direta de Goebbels (WELCH, 2011).

Por volta de 1927, o controle acionário da *Ufa* passou para um dos fundadores da *Deulig*, o magnata da imprensa e líder do DNVP (Partido Nacionalista Conservador) Alfred Hugenberg. A partir disso, mais atividades políticas e sociais do NSDAP passaram a ser capturadas pelo noticiário da *Ufa* (*Ufa-Tonwochen*) e exibidos pela longa rede de cinemas pertencentes a *ela* (WELCH, 2011). Com a chegada dos nazistas ao poder, Hugenberg é nomeado Ministro da Economia, deixando a *Ufa* a cargo de Goebbels, Ministro da Propaganda (PEREIRA, 2008).

Com isso, para além da criação das Câmaras de Cultura, e visando prosseguir com o processo de nacionalização, se criaram duas instâncias fundamentais: os *Prüfstellen* (escritórios de censura)⁵¹ e os *Filmkreditbank* (Banco de Crédito para Filmes). Destacamos que ambas eram integradas à Câmara de Cultura e, por sua vez, estavam submetidos ao controle do dirigente da pasta de propaganda.

Estas duas instâncias trabalhavam em cooperação. Todos os filmes deveriam ser submetidos aos escritórios de censura para a avaliação dos censores. A obrigatoriedade de submissão das películas à censura foi estabelecida pela *Reichslichtspielgesetz* (lei de cinema do Reich), uma revisão da lei que vigorava durante a República de Weimar⁵². Ela foi cuidadosamente preparada por Goebbels, e transformada em lei oficial na data 16 de fevereiro de 1934 (WELCH, 2011).

⁵¹ Realizamos o destaque deste termo, pois existiam, na Alemanha do Terceiro Reich, vários escritórios de censura, de modo a viabilizar a possibilidade de recursos para filmes vetados pela censura do Ministério da Propaganda.

⁵² Segundo Welch (2011), a Lei da Censura existia, na República de Weimar, sob um “molde democrático”. Os filmes não poderiam ser retidos por motivos políticos, sociais, religiosos, éticos ou ideológicos. O censor deveria agir, basicamente, em duas situações: quando o filme poderia colocar em perigo a ordem pública ou a segurança, ou quando punha em perigo a imagem alemã ou dos países com quem a Alemanha mantinha relações diplomáticas.

A lei de cinema do Reich versava a criação e uma “nova” censura positiva, onde o estado teria a função de encorajar os “bons” filmes, ao invés de meramente desencorajar os “maus”. Almejando alcançar este objetivo, a nova lei visualizou três caminhos: o envio compulsório do *script* para a censura, o aumento do número de situações em que a censura pode banir um filme e o aumento das marcas de distinção, os *Prädikate* (WELCH, 2011).

Caso aprovado pela censura, o filme era encaminhado ao Banco de Crédito para Filmes, uma instituição criada em 1º de junho de 1933, com o objetivo de encorajar produções independentes por via de empréstimo financeiro. O banco surgiu por meio da fusão de diversas instituições financeiras, como o *Deutsche Bank* (Banco Alemão)⁵³, o *Commerzbank* (Banco Commerz), o *Reichskreditgesellschaft* (Sociedade de Crédito do Reich) e o *Dresdner Bank* (Banco de Dresden), sobretudo. Na prática, ao conceder empréstimo, o banco fazia com que os filmes de produção privada ficassem dependentes do estado nazista (WELCH, 2011, p. 10-11). Nisso, compreendemos com facilidade como que Riefenstahl conseguiu altas somas monetárias para o financiamento de seus projetos.

Este foi um passo fundamental para estabelecer o monopólio estatal e, com isso, eliminar qualquer forma de iniciativa independente, pois o empréstimo era liberado conforme a marca dada ao filme pelos escritórios de censura. Em 1939, a lei de cinema previa 11 marcas diferentes de distinção. A que atribuía maior incentivo para empréstimo era a marca de “valor especial político e artístico” (*Staatspolitisch wertvoll um künstlerisch besonders wertvoll*), concedida a partir de 1933. Para além de um maior incentivo, o filme que recebesse marcas de maior “relevância”, segundo os critérios dos censores, poderia garantir ao produtor do filme a isenção de taxas fiscais (WELCH, 2011, p. 15).

Goebbels estava convencido de que a melhor maneira para a nacionalização da indústria viria não através do uso da força, mas pela demonstração de que o processo de nacionalização garantiria estabilidade financeira para as indústrias. Neste contexto, ganhou destaque à figura do Dr. Max Winkler⁵⁴, futuro Delegado do Reich para a indústria fílmica, a quem coube ser o agente de Goebbels nestas transações (WELCH, 2011).

Através da *Kautio Treuhand GmbH*, Winkler comprava ações de várias empresas de comunicação e imprensa, entre elas, produtoras, como foi o caso da *Ufa*. Essas operações de compra eram feitas por meio da estrutura empresarial de truste (WELCH, 2011). Desse modo,

⁵³ Banco Alemão, em alemão.

⁵⁴ Max Winkler nasceu em um território que, por conta do Tratado de Versalhes, veio a se tornar território polonês. Suas primeiras companhias tinham por função subsidiar a imprensa em alemão, no exterior, de modo a facilitar os negócios dos alemães na Polônia. Neste interim, ele contava com financiamento, como bem ressalta o autor “mais ou menos indireto do governo alemão” (PEREIRA, 2008, p. 106).

Goebbels colocou todas as produtoras sob o controle do *Reich*. Em 1937, o estado alemão, através de Winkler, chegou a controlar 72,6% das ações da *Ufa* (PEREIRA, 2008).

Assim foi feito com todos os grandes estúdios alemães como *Tobis*, *Terra* e *Bavária Filmkunst GmbH*. Com o processo de expansão territorial, como o *Anschluss* auto-alemão em 1938, ocorreu a fusão com outros estúdios dos países anexados, como a *Wien-Film*, e a *Prag-Film*, da Tchecoslováquia (WELCH, 2011). A centralização de toda a produção fílmica alemã, sob o controle do estado nazista, foi conquistada em 1942, com a fundação do truste *UFI (UFA-Film GmbH)*, onde foram concentradas todas as produtoras outrora existentes.

Goebbels enxergava que o cinema de propaganda deveria ser voltado para o entretenimento. Ou seja, a produção cinematográfica nazista deveria ser pautada em uma propaganda indireta, segundo o entendimento de Goebbels (LEISER, 1974).

Este pensamento é extremamente lúcido, principalmente se levarmos em conta a ideia de um cinema submetido às leis de mercado. Ninguém, por livre opção, escolhe assistir a um filme de propaganda. Destarte, caso procuremos seguir o conceito de propaganda, versado por Hitler, como pautada na captação de adeptos, em que a amplitude da disseminação da ideia proposta é fundamental, um filme de propaganda indireta se faz muito mais vantajoso e apropriado a este objetivo.

Pereira (2008;2011) nos mostra diferentes perspectivas dentro do cinema nazista, ao longo de sua existência, mesmo com a linearidade ideológica que norteou a maioria das produções fílmicas. Durante o nazismo, houve vários tipos de filmes produzidos sob a égide do Ministério da Propaganda e da *Ufa*. Segundo o autor:

Durante os doze anos do regime nazista foram produzidos cerca de 1.350 longas-metragens, que, de diversas formas, exaltavam o nazismo e a liderança de Adolf Hitler, encorajavam o nacionalismo exacerbado e o espírito militar, assim como incitavam sentimentos racistas e xenófobos entre a sociedade alemã, através da criação de um estereótipo dos inimigos da nação que apontavam o comunismo como o mal ameaçador dos ideais da civilização ocidental e acusavam os judeus de terem planos de dominação mundial (PEREIRA, 2008, p.109).

David Welch (2011) sugere uma classificação dos filmes nazistas em cinco grandes grupos. São eles: 1)“Camaradagem, heroísmo e o partido”, onde se enquadra o filme “O Jovem Hitlerista Quex” (1933); 2)“Sangue, solo e força através da alegria”, onde encontramos o filme “Olympia” (1938), pela exaltação do protótipo ariano e guerreiro-esportista; 3)“O princípio da liderança”, localiza-se nesse grupo “O Triunfo da Vontade” (1935), com a exaltação da figura de Hitler, apresentado como salvador e guia de uma nova Alemanha; 4)

“Guerra e imagem militar”, em que classificamos o já citado “Kolberg” (1945); 5) “A imagem do inimigo”, sendo enquadrados neste grupo “Judeu Süß” (1940) e “O Eterno Judeu” (1940).

Dada à brevidade que temos, tomamos a liberdade de selecionar três películas que, a nosso ver, conseguem demonstrar ao público leitor tal variedade. São eles: “O Jovem Hitlerista Quex” (1933); “O Eterno Judeu” (1940); e “Judeu Süß” (1940).

Os primeiros filmes produzidos pelos nazistas pressupunham uma concepção de propaganda direta, como defendida por Hitler (LEISER, 1974). Neles, identificamos um forte caráter político de doutrinação, presentes em uma visão maniqueísta de mundo. Estes filmes procuravam exaltar o companheirismo, a fraternidade e o espírito de sacrifício e a resignação para aqueles que integravam o movimento nazista. Este agrupamento temático procurava apresentar os comunistas e os judeus como os maiores inimigos ao movimento nazista.

É neste contexto que foi produzido “O Jovem Hitlerista Quex” (1933), dirigido por Hans Steinhoff. Obrigado a se alistar na juventude comunista por seu pai, o jovem Heini Völker (inspirado, como ressalta Welch (2011), no mártir da juventude hitlerista, Herbert Norkus), ao caminhar numa floresta, se depara com o grupo da Juventude Hitlerista, representados através de uma imagem inocente, demonstrando força e disciplina, ao contrário dos “rudes e desordeiros” comunistas. Posteriormente, após a morte da mãe e a reabilitação do pai, o jovem Völker ingressa na Juventude Hitlerista, tornando-se o “Jovem Hitlerista Quex”. Todavia, enquanto panfletava nos bairros operários pobres de Berlim, Quex é perseguido e agredido por comunistas, acabando gravemente ferido. Moribundo, o protagonista tem a visão de milhares de jovens hitleristas, uniformizados, na visão mística que simbolizava a construção da “Nova Alemanha” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 2011).

O segundo filme que destacamos é “O Eterno Judeu” (1940), dirigido por Fritz Hippler. Este filme, apresentado como “documentário educacional sobre os problemas do antissemitismo internacional”, possuía o objetivo de revelar a verdadeira natureza, a verdadeira essencial dos judeus. O filme

[...] descreve a infiltração judaica na sociedade, na política e na cultura alemã, enfatizando seu caráter errante e mostrando os judeus como uma “raça de parasitas” que, assim como ratos, espalharam-se pelo mundo (PEREIRA, 2010, p. 430).

O que nos chama a atenção é principalmente o caráter agressivo e explícito das cenas, indo na contramão das orientações de Joseph Goebbels, sobre uma propaganda indireta. Tanto é fato que a eficácia do filme no quesito propagandístico foi menor (PEREIRA, 2008).

“O Eterno Judeu” (1940) merece destaque, a nosso ver, por ter sido abordado no documentário “Arquitetura da Destruição” (*Udergangens Arkitektur*) (1989) sob a direção do sueco Peter Cohen, dada à maneira agressiva com que o filme realiza a associação entre os judeus e uma praga que necessita ser exterminada. O documentário teve como objetivo primordial mostrar o modelo de arte praticado pelo nazismo com o seu projeto ideológico. Nisso, destacamos as famosas “Exposições da Arte Degeneradas”, organizadas pelo Ministério da Propaganda para mostrar a arte que deveria ser odiada e destruída. Elas eram, fundamentalmente, as concepções de arte moderna e as vanguardas do início do século XX.

Por fim, comentamos sobre o terceiro filme, “Judeu Süß” (1940), dirigido por Veit Harlan, baseado em fatos supostamente reais. O filme conta a história de um ministro das finanças judeu, Süß Oppenheimer, do século XVIII. Sedutor para com as mulheres e explorador do povo, Süß aboli a proibição de entrada de judeus em Wüttemberg, capital da cidade de Stuttgart. Retratado como um criminoso sexual, Süß é preso após estuprar uma jovem alemã, enquanto seu marido era torturado no porão. Na conclusão da película, Süß é executado em praça pública, todos os judeus são expulsos de Wüttemberg e espera-se que ninguém, nunca mais, esqueça o que aconteceu. Sobre as intenções desse filme

A partir desse exemplo histórico deturpado, o filme procurou veicular a ideia de que o judeu foi sempre nocivo à nação alemã, o que justificaria a sua deportação e ajudaria a convencer a população alemã da existência de uma “Solução Final” para o problema judaico na Europa. A morte de Süß simbolizava, dessa forma, o extermínio de todos os judeus (PEREIRA, 2010, p. 430).

Ainda sobre esse filme, consideramos interessante explicar sobre o uso da técnica cinematografia, comentada por Marc Ferro (2010), em “Judeu Süß” (1940), para demonstrar as intenções antissemitas do filme. Ferro (2010) nomeia essa técnica de “fusões⁵⁵ encadeadas”. O autor conceitua esta técnica como um “exercício sutil de passagem de um plano⁵⁶ para outro, efeito *rebuscado* que demanda uma manipulação especial ente montagem e revelação” (FERRO, 2010, p. 134).

Ferro (2010) compreende que, a partir de uma análise das quatro fusões encadeadas, é possível identificar uma essência da doutrina nazista no filme “Judeu Süß” (1940). Essência

⁵⁵ Ao consultar Antônio Costa (1987), podemos conceituar a técnica de fusão como “progressivo apagar do último enquadramento da cena A se sobrepõe ao progressivo emergir do primeiro enquadramento da cena B, de modo tal que num determinado lapso de tempo as duas imagens se sobrepõem” (COSTA, 1987, p. 217).

⁵⁶ Quanto ao conceito de *plano cinematográfico*, Costa (1987) nos ilumina: “[...] *plano cinematográfico*, que é habitualmente definido em relação à proporção que a figura humana é enquadrada” (COSTA, 1987, p.180). Não pretendemos, contudo, neste momento, alongar-nos nos diversos tipos de plano que podem existir em um filme. Guardaremos isso para o momento apropriado deste trabalho, ou seja, no terceiro capítulo.

essa que Harlan procurou apagar ou, ao menos, minimizar durante seu julgamento. O autor identifica cada uma das fusões. São elas

1. quando a câmera deixa o emblema do duque, fixado ao castelo, e se dirige para o emblema hebraico, pendurado na loja do gueto. A fusão serve para passar do castelo para o bairro judeu; 2. quando Süß se barbeia para visitar o duque. A fusão mostra a transformação de seu rosto e de seus trajes; 3. quando Süß despeja sobre a escrivaninha do duque as moedas de ouro que se metamorfoseiam e graciosas bailarinas; 4. quando, condenado e encarcerado, Süß retoma seu semblante de outrora, tendo sua barba crescido novamente, na prisão (FERRO, 2010, p. 134).

Na análise técnica desta película, da qual concordamos, Ferro (2010) mostra que “o que está implícito nesses quatro efeitos não é inocente” (FERRO, 2010, p. 134). Ele argumenta que a utilização deste recurso cinematográfico, o mais estilizado de todo o filme, contribui à construção da imagem do judeu como alguém de “duas caras”. No gueto, ele não engana sobre sua natureza sub-humana e, na cidade, ilude pela boa aparência, mesmo se mostrando nocivo para essa. Destacamos, por fim, a mudança de um brasão, por outro, no castelo, simbolizando a passagem de poder dos arianos para os judeus.

Ao trabalhar com os relatórios do Setor de Segurança⁵⁷ (SD) da Alemanha nazista, Leiser (1974) aborda a popularidade que o filme “Judeu Süß” (1940) teve, durante seu lançamento. Segundo a conclusão do relatório, a película era vista e encarada como um tratamento realista, e ao mesmo tempo artístico, do “problema judeu”. No relatório, datado de novembro de 1940, relata-se repetidas demonstrações contra os judeus durante a exibição do filme.

Em outro relatório, realizado do Esquadrão Especial II da polícia de Estrasburgo, verifica-se o forte efeito que a técnica provia na plateia, sobretudo os primeiros planos. Segundo o relatório, os primeiros planos, ao fazerem destaque dos “tipos raciais”, revelam a “existência parasita” do judeu (LEISER, 1974, p. 153).

Com base nesta breve explanação, acreditamos ter feito o leitor perceber a importância que as áreas da comunicação, sobretudo o cinema, tiveram para os nazistas, mostrando como se constituiu as condições institucionais que permitiram a Leni Riefenstahl, a produção de seus filmes. Após tais considerações, mostra-se essencial partirmos para o debate sobre o que os nazistas entendiam por propaganda, sobretudo dado que não há como pensar o cinema nazista desvinculado da propaganda política (LEISER, 1974).

⁵⁷ *Sicherheitsdienst*, em alemão. Era o serviço primário de inteligência da SS.

1.3. Leni Riefensthal e o conceito de propaganda para o nazismo.

Em “As Origens do Totalitarismo” (2012), Hannah Arendt salienta: “Somente a ralé e a elite podem ser atraídas pelo ímpeto do totalitarismo; as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda” (ARENDR, 2012, p. 474). A propaganda parte da realidade, de um fato verídico, manipulando-o para a criação de uma mentira, do mesmo modo como é construído o mito de origem de um movimento totalitário⁵⁸ (ARENDR, 2012). Portanto, embora produza uma mentira, a base da propaganda advém de um fato verídico, do real. Isso é fundamental para dar força, credibilidade a ela.

Neste contexto, é interessante esclarecer que, para a filósofa alemã, é importante não supervalorizar a questão da propaganda. Todavia, é inegável que a propaganda seja um elemento significativo para o início de qualquer movimento de caráter totalitário. Dado ao estabelecimento concreto do regime totalitário, a filósofa apreende que a propaganda será, gradativamente, substituída pelo terror que, na visão da autora, possui um caráter menos dependente de seguidores, do que a propaganda.

O totalitarismo deve ser pensado como política de movimento. Um modelo político que vai alterando-se conforme o tempo. Dessa forma, a propaganda mostra-se fundamental no início, quando o movimento necessita crescer, ou do estado se afirmar. Entretanto, a propaganda é totalmente desnecessária no campo de concentração. Os guardas já estavam convencidos. Os prisioneiros seriam mortos. Não havia, por isso, a necessidade de convencimento.

A partir desta pequena explanação sobre a visão de Hannah Arendt a respeito da propaganda no totalitarismo, tomamos a liberdade de nos posicionar de maneira um pouco diferenciada quanto à percepção desta filósofa. Fatos apontam que a propaganda não era importante apenas no início do movimento, conforme destaca a autora, e mesmo o próprio Hitler.

Pereira (2008) mostra-nos como a propaganda e, com especial destaque, o cinema foram fundamentais para o governo nazista, como foi o caso do filme “Kolberg” (1945). Com a derrota iminente no conflito, Hitler e Goebbels investiram grandes somas monetárias e de

⁵⁸ Consideramos fulcral esclarecermos a diferença, feita por Arendt (2012), quanto aos conceitos de “movimento totalitário” e “governo totalitário”, haja vista que os mesmo podem ser tratados como sinônimos, o que não são. Segundo Hannah Arendt (2012), a diferença entre governo totalitário e movimento totalitário reside na questão da quantidade das massas. O primeiro exige mais que o segundo, sendo que ambos são possíveis aonde quer que existam massas.

recursos, mesmo em tempos de escassez, para realizarem uma superprodução cinematográfica que narrava a heroica resistência da população de Kolberg frente ao império napoleônico.

Através desse filme acreditava-se poder animar a destroçada moral nacional. [...] A intenção era vencer pela arte o que havia sido impossível na realidade histórica. Afinal, se os nazistas não saíram vitoriosos da Segunda Guerra Mundial na realidade, procuraram ganha-la no mundo da fantasia cinematográfica (PEREIRA, 2011, p. 274).

Conforme vemos na obra teórica/autobiográfica, *Mein Kampf*, Adolf Hitler (2005), tal como Arendt, entende a propaganda como essencial para qualquer movimento. Ele vislumbra uma noção de propaganda aproximada da propaganda norte americana, durante a Primeira Guerra Mundial. Segundo Hitler:

Em contraposição, a propaganda de guerra dos americanos e ingleses era psicologicamente acertada. Apresentado ao povo os alemães como bárbaros e Hunos, ela preparava o espírito de seus soldados para os horrores da guerra, ajudando assim a preservá-los de decepções (HILTER, 2005, p. 136).

Nesta linha, Joseph Goebbels, ministro de propaganda do Terceiro *Reich*, por exemplo, possuía uma vasta coleção de filmes norte-americanos e indicou alguns como parâmetros⁵⁹ para a futura produção cinematográfica do regime. A citação destes ocorreu em um discurso para os representantes do cinema alemão, realizado em 28 de março de 1933 (LEISER, 1974).

Também encontramos nos escritos de Hitler uma inspiração modelar no aparelho propagandístico norte americano, da Primeira Guerra, atrelado a uma compreensão de propaganda que possuísse o entendimento da mentalidade das massas. Como ele ressalta:

A arte da propaganda reside justamente na compreensão da mentalidade e dos sentimentos das massas. Ela encontra, por forma psicologicamente certa, o caminho para a atenção e para o coração do povo. (HITLER, 2005, p.136).

Partindo desta concepção, logo a seguir, o autor nos mostra à necessidade de uma estética de propaganda que não deve ser cientificamente regida.

Entendemos que a questão da propaganda enquanto ciência para Hitler (2005) não se centra em uma concepção epistemológica do conceito de ciência, mas sim numa perspectiva retórica. A ideia de ciência, por sua vez, pode ser entendida neste contexto como sinônimo de dificuldade.

⁵⁹ Goebbels cita, neste discurso, filmes que deveriam servir de inspiração para a produção fílmica alemã a partir daquele momento. Seriam eles: *O Encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta russo Sergei Eisenstein; *Os Nibelungos* (1924), de Fritz Lang; *O Rebelde* (1934), de Luis Trenker; *Anna Karenina* (1935), de Clarence Brown, com a singular performance de Greta Garbo (LEISER, 1974).

A propaganda nazista obedecia a critérios científicos. As cinco leis enunciadas por Domenach (1963) provam a existência de critérios metodológicos científicos para o funcionamento de uma propaganda. São elas: a lei da simplificação, a de ampliação e desfiguração, a de orquestração, de transfusão e, por fim, a lei de unanimidade e contágio.

A primeira, a lei da simplificação, versa sobre, como diz o próprio nome, a simplificação da ideia para a qual a propaganda, ou o propagandista, se propõe. Esta percepção encontra-se de maneira completa nas considerações de Arendt (2012) sobre totalitarismo. Ao pensar uma das características fundamentais de um movimento totalitário, a eleição de um inimigo comum, é significativa a peculiaridade do totalitarismo de simplificar todos os problemas da nação em torno desse inimigo. Para a URSS, seriam os trotskistas, num primeiro momento e, posteriormente, assim como os nazistas, seriam os judeus⁶⁰.

Para além do inimigo comum, a lei da simplificação também contribui para o desenvolvimento de símbolos para a propaganda. De acordo com Domenach (1963), o trabalho com símbolos contribui para que a propaganda consiga afastar-se, cada vez mais, da realidade, através da facilidade de reprodução. É muito comum que determinados símbolos sejam ressignificados pela propaganda, como o próprio caso da suástica nazista: de um símbolo solar pré histórico para um símbolo político.

A segunda lei, nomeada de lei de ampliação e desfiguração pressupõe a ampliação e, muitas vezes, a desfiguração das notícias. Conforme cita o próprio autor,

A propaganda hitlerista serviu-se sistematicamente das notícias como de um meio de dirigir os espíritos. As “informações” importantes jamais eram comunicadas em “bruto”; ao aparecerem, vinham já valorizadas, carregadas de um potencial de propaganda (DOMENACH, 1963, p. 59).

Esta definição mostra-se bem fundamentada, especialmente, quando analisamos os tipos de filmes produzidos pelo cinema nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Conforme destaca Pereira (2003), foram quatro tipos: os cinejornais semanais, intitulados de *Die Deutsche Wochenschau* (O noticiário alemão); os documentários de campanhas militares; os filmes ficcionais e os filmes de reconstrução histórica. Dentro do primeiro tipo, podemos notar

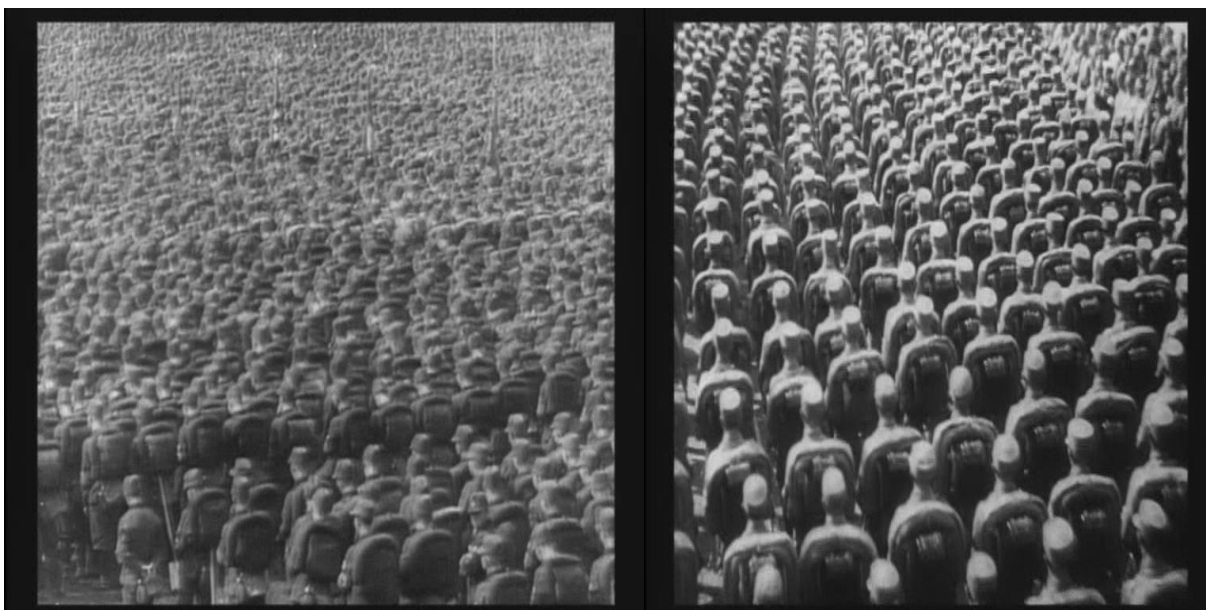
⁶⁰ Arendt demonstra, em um primeiro momento, que o conflito entre Trotsky e Stálin pela liderança da URSS, após a morte de Lênin, fez com o que o totalitarismo soviético criasse a ideia da existência de uma conspiração trotskista. Com isso, a figura de Trotsky tornou-se o inimigo central da propaganda soviética. Todavia, antes de sua morte, em circunstâncias suspeitas, no ano de 1953, Stálin planejava um último expurgo, pautando-se em uma drástica mudança ideológica: uma conspiração judaica contra o estado soviético. Sustentando-se a partir de uma crítica ao capital internacional de Wall Street, Arendt, todavia, enxergou nesse último movimento do ditador soviético, em vida, uma aproximação com um fundamento básico da doutrina nazista: a eliminação do povo judeu. De qualquer modo, estas considerações remetem ao comentário de Hannah Arendt, previamente explanado neste subtópico, de a propaganda totalitária ser baseada em mentira, assim como o mito de origem de um movimento totalitário.

claramente a possibilidade de aplicabilidade da segunda lei a partir dos cinejornais, de modo a tentar levantar a moral do povo alemão frente às sucessivas derrotas no campo de batalha, após 1943.

A terceira lei, conhecida como lei de orquestração, reporta-se à necessidade de repetição da propaganda. Uma boa propaganda deve nortear-se em uma permanência do tema atrelado a uma variedade de apresentação. Para Domenach (1963), a condição para uma boa orquestração reside nas adaptações do tom e da argumentação aos diversos grupos, de modo a garantir uma maior disseminação de ideias.

Entretanto, essa disseminação só tornar-se-á viável se respeitada a quarta lei: a transfusão. Essa consiste na exploração de uma ideia que já existe, de maneira que a tarefa de conseguir adeptos, bem como o acesso às massas, seja mais eficiente. Tal concepção aproxima-se da visão de Hitler (2005) sobre a propaganda como aquela que deve conhecer a mentalidade das massas, já explorada neste trabalho.

Por fim, ressaltamos a quinta e última lei: a de unanimidade e contágio. Ela preza pela criação de unanimidade de opinião nas massas, ou seja, uma homogeneização de pensamento. A aglomeração de massa, através de desfiles, bandeiras e hinos, promove sentimentos e sensações de felicidade e força, tanto para o indivíduo que integra tal aglomeração, mas, sobretudo, para o indivíduo externo, que assiste a tudo e almeja estas sensações e sentimentos.



Fotograma 9: massa uniformizada de trabalhadores alemães durante discurso do *Führer* dirigido a eles.

Fotograma 10: tropa da SA em desfile pelas ruas de Nuremberg.

Nos fotogramas acima vistos, constatamos a exemplificação, no filme de Riefenstahl, da presença da quinta lei postulada por Domenach (1963). Somos possibilitados, dessa forma,

a refletir sobre o efeito que estas imagens podem ter causado aos espectadores. Entretanto, temos ciência da dificuldade de quantificar tais efeitos, conforme nos ressalta Taylor (2009). Essa dificuldade, com o passar do tempo, tende a se aprofundar. Mesmo assim, consideramos interessante refletir sobre os possíveis efeitos propagandísticos de “O Triunfo da Vontade” (1935).

A propaganda também não deve visar à educação científica das massas. Não seria essa a sua função, mas sim o convencimento para a atração de adeptos. Desse modo, dado à baixa capacidade cognitiva das massas, uma propaganda muito “cientificizada” seria um fracasso, pois não seria compreendida (HITLER, 2005). A propaganda deveria ser simples e direta.

Esta opinião é reforçada pelo próprio ministro da propaganda, Joseph Goebbels. Em seu diário de 1942, o chefe da indústria propagandística e cultural alemã escreve:

À noite tive uma longa conversa com minha mãe que, para mim, representa sempre a voz do povo. Ela conhece o sentimento do povo melhor do que a maioria dos técnicos que julgam esse sentimento instalados na tórre de marfim da indagação científica, porque, no caso dela, é a própria voz do povo que eu ouço. Como sempre, fiquei sabendo muita coisa, especialmente que a massa é muito mais primitiva do que imaginamos. A propaganda deve, portanto, ser sempre essencialmente simples e repetida. Afinal de contas, obterá resultados básicos, no sentido de influenciar a opinião pública, aquêle que puder reduzir os problemas à sua expressão mais simples, e que tenha coragem de persistir em apresentá-los sempre na sua forma simplificada, apesar das objeções dos intelectuais. (GOEBBELS, n/d, p.59).

Podemos vislumbrar um embate entre a ideia de propaganda para Hitler e Goebbels. Enquanto o primeiro fazia uso da defesa de uma propaganda direta, acreditando em uma maior efetividade, o ministro da propaganda defendia uma abordagem indireta. Para Goebbels, a população não poderia ter consciência do direcionamento que estava tendo, frente aos filmes de propaganda. Através de um controle efetivo dos meios de produção fílmica, observamos que Goebbels fez prevalecer à propaganda indireta. Dos 1.150 filmes produzidos durante a vigência do Terceiro Reich, apenas um sexto destes foram de propaganda direta. (LEISER, 1974).

Tanto é fato que o ministro da propaganda possuía uma preocupação especial com filmes de entretenimento. Segundo ele, o entretenimento faz com que o público não perceba que está assistindo, de fato, a um filme de propaganda. Todo o filme produzido pelo Terceiro Reich possuía uma perspectiva política (LEISER, 1974). Dado o aparelho de censura montado pelo ministério de propaganda como instrumento de controle da indústria fílmica nacional, consideramos plausível afirmar que ao possuir uma perspectiva política, o filme logo seria de propaganda.

Em *Minha Luta*, Hitler (2005) já contemplava a importância da propaganda através da repetição. Como o mesmo ressalta:

A propaganda, entretanto, não foi criada para fornecer a esses senhores *blasés* uma distração interessante, e sim para convencer a massa. Esta, porém, necessita – sendo como é de difícil compreensão – de um determinado período de tempo, antes mesmo de estar disposta a tomar conhecimento de um fato, e, somente depois de repetidos milhares de vezes os mais simples conceitos, é que sua memória entrará em funcionamento. (HITLER, 2005, p.139).

Todavia, não podemos descartar a concepção fundamental de Hitler sobre a propaganda. Embora entendesse a mesma a partir da necessidade de convencimento das massas, o líder do Terceiro Reich entendia o recurso da propaganda como um meio para se obter algo e não uma finalidade em si. Neste quesito, a diferenciação entre propaganda e organização é fundamental.

Segundo Hitler, a ideia de propaganda centra-se, simplesmente, na finalidade de angariar adeptos ao movimento. Por outro lado, a ideia de organização prevê a seleção dos adeptos e distribuição destes entre os cargos necessários para o crescimento do movimento. Como mesmo prevê Hitler: “O dever da propaganda é alistar adesistas, o da organização é conquistar combatentes” (HITLER, 2005, p. 432).

Mostra-se claro, no decorrer deste entendimento que a propaganda nada mais é que um meio para se realizar o fim último, que é a organização, de modo a fortalecer as estruturas partidárias do movimento. Sobre estas duas concepções, Hitler afirma:

Propaganda e organização, estão em função uma da outra. Quando melhor tiver agido a propaganda tanto menor poderá ser a organização; quanto maior for o número de adesistas, tanto mais modesto pode ser o número de combatentes e, vice-versa; quanto pior for a propaganda, tanto maior deve ser a organização e quanto mais diminuto o número de adesistas de um movimento tanto mais numeroso deve ser o número dos seus organizadores, se se quiser contar com o seu sucesso (HITLER, 2005, p. 433).

Hitler (2005) comenta sobre como sua clara percepção em relação à importância dos conceitos de propaganda e organização o fizeram reorganizar o pequeno partido e transformá-lo no amplo movimento em que se encontrava, no ano de 1923, quando ocorreu o *putsch* de Munique.

Nesta percepção, ele aproveita para exaltar a noção do “princípio da liderança”. Ou seja, o poder decisório é incorporado na figura do líder. Isso facilitaria a administração do movimento. Proporcionou-se, desse modo, o culto ao líder, algo que Riefenstahl soube explorar nos seus filmes sobre os congressos do partido nazista.

Todavia, é importante salientar que este líder necessita possuir o conhecimento sobre a psicologia humana, haja vista ser essa uma característica fundamental para movimentar as

massas. Nesse aspecto, conforme procuramos salientar até aqui, o conceito de propaganda é essencial. Sobre isso, Hitler comenta:

Um agitador capaz de comunicar uma ideia à grande massa, precisa conhecer a psicologia do povo, mesmo que ele não seja senão um demagogo. Mesmo nessa hipótese, ele será um líder mais apto do que o teórico desconhecedor da psicologia humana. Para ser chefe é preciso ter a capacidade para movimentar as massas (HITLER, 2005, p. 432).

Ao procurar explicar a propaganda no advento do nazi-fascismo, Tchakhotine (1967) considera a relevância da psicologia social. A propaganda política é entendida pelo autor através de uma análise do comportamento humano pelo reflexo condicionado do médico russo I.P. Pavlov⁶¹. Nesse sentido, a propaganda tem como agente excitador o símbolo que tem a função de ocasionar, na propaganda, o reflexo condicionado.

O conceito de símbolo está intimamente ligado com inconsciente humano, entendendo-o como uma característica que, no início, estava atrelada à psicologia primitiva. Todavia, a partir do momento em que o símbolo adquire a capacidade de abstrair-se, ele começa a ser utilizado em processos lógicos, assumindo papéis criativos na sociedade. Desse modo, a simbolização “é a língua do inconsciente, por excelência” (TCHAKHOTINE, 1967, p.256). Esta abstração toma forma a partir do surgimento da língua⁶².

Agrilhado a essa abstração do símbolo, está o aumento da reprodutibilidade técnica. Com o desenvolvimento de novos meios de reprodução (BENJAMIN, 2012), o símbolo passou por uma simplificação, de modo a facilitar sua reprodução e, com isso, sua disseminação.

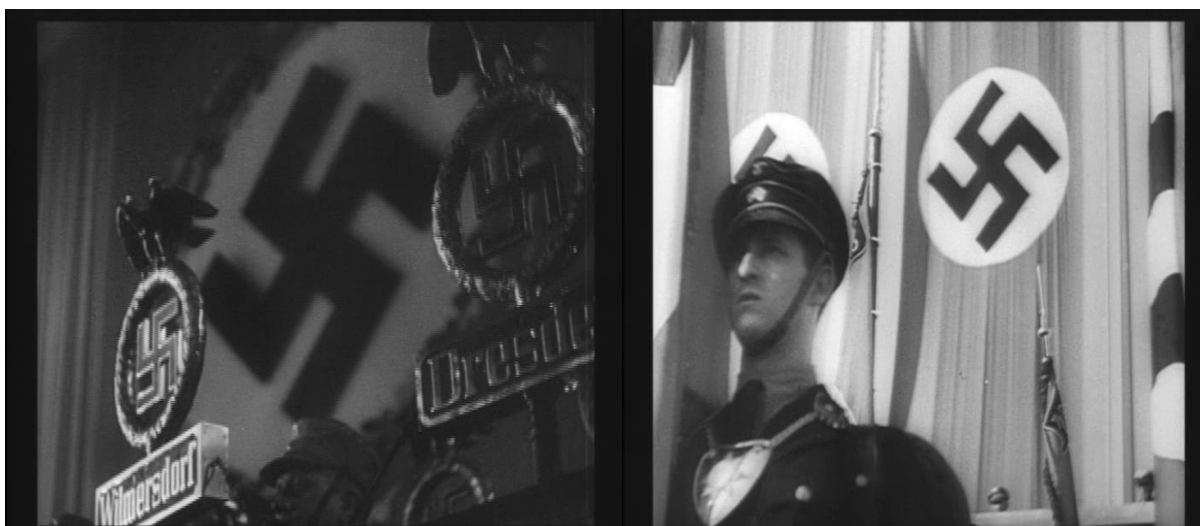
Quanto mais simples, graficamente, for o símbolo, melhor será a sua difusão. Essa, segundo o autor, é uma fundamental diferença entre a suástica nazista⁶³ e a foice e martelo do socialismo, por exemplo.

⁶¹ O conceito de reflexo condicionado é elaborado por Pavlov através do experimento de salivação do cachorro. Ele consiste na seguinte metodologia: a produção de saliva, em um cachorro, sobre contextos específicos. Inicialmente, se colocarmos um biscoito na frente de um cachorro, ocorrerá à salivação por parte deste. Contudo, ao retirarmos o biscoito e colocarmos uma música, nada acontecerá. Desse modo, se colocarmos uma música, junto com um biscoito, ocorrerá à salivação. Após um determinado momento, atrelado a um número sucessivo de repetições dessa experiência, ao colocarmos apenas a música, perceberemos a produção de saliva, todavia sem a presença do biscoito, ou seja, criou-se um novo tipo de reflexo, um “reflexo condicionado”. Entretanto, ao continuar fazendo uso da mesma música sem o biscoito, o cão, após um determinado tempo, perde este reflexo criado artificialmente. Consequentemente, a repetição constante do mesmo experimento se mostra necessária, de modo a conservar o reflexo condicionado da salivação. Não obstante, mesmo com as sucessivas repetições do experimento, chegará um momento em que a carga de repetição deverá ser cada vez maior, de modo a produzir-se o efeito anterior.

⁶² Na história humana, a partir da simbologia, houve uma excessiva especialização das palavras em tribos primitivas, sem generalização (TCHAKHOTINE, 1967).

⁶³ Sobre a escolha de Hitler para a utilização da suástica, Tchakhotine versa: “Os hitleristas esforçaram-se para demonstrar que era um velho signo ariano e até nórdico. Na verdade, foi adotado por Hitler,

A questão do símbolo é central para qualquer movimento político pois é através do símbolo que o mesmo conseguirá espalhar suas ideias (TCHAKHOTINE, 1967). Os símbolos suprimem uma necessidade de orientação imediata. Eles servem como um elemento de identificação entre as massas e o líder. Nisso, compreendemos a importância do símbolo como elemento de excitação da propaganda⁶⁴.



Fotograma 11: Riefenstahl enquadra o símbolo da suástica, ao fundo, e hastes do mesmo símbolo à frente, em uma angulação levemente inclinada em contra *plongée*, durante a cerimônia onde discursaram importantes líderes do partido nazista de toda a Alemanha, tais como Goebbels e Julius Streicher⁶⁵.

Fotograma 12: Enquadramento com angulação semelhante é feito por Riefenstahl neste fotograma, em que Hitler realizava um discurso para a SA e SS⁶⁶. Damos destaque para o jovem oficial da SS à frente da suástica, o que nos proporciona uma ideia da importância do símbolo que, por sua vez, ocupa a centralidade no fotograma.

Não queremos, contudo, reduzir a questão da propaganda nazista ao emprego de símbolos. Conforme estamos tentando demonstrar, a ideia de propaganda para o nazismo mostra-se extremamente complexa. Como bem expressa Taylor (2009), a propaganda hitlerista era extremamente diversificada, incluindo desde meios mediáticos, passando pela arquitetura, a própria saudação hitlerista e também os símbolos. Escolhemos este último como destaque, pois entendemos ser o mais evidente elemento de propaganda no filme de

exclusivamente, por sua forma simples e surpreendente, como uma boa marca de fábrica” (TCHAKHOTINE, 1967, p.266).

⁶⁴ Importante destacar que, sobretudo no início do filme, Riefenstahl faz uso de elementos comuns à época imperial da Alemanha, como a bandeira tricolor do império alemão. Tal utilização por ser entendida, conforme desenvolveremos ao longo do terceiro capítulo, por dois ângulos. Primeiramente, uma tentativa de ligação entre o nascente governo nazista com a glória do antigo Império Alemão. Algo que foi muito explorado pela temática cinematográfica do “princípio de liderança”. Em segundo, uma associação que buscava transferência, criando uma legitimidade através da continuidade. Um dos elementos centrais do princípio da liderança é justamente buscar uma legitimidade a Hitler por meio da associação com grandes figuras históricas da Alemanha.

⁶⁵ Editor do jornal “*Der Stürmer*” (O Tempestuoso, em alemão), veementemente antisemita.

⁶⁶ Abreviação de *Schutzstaffel*. Foram as “tropas de assalto”. Inicialmente, apenas uma força de segurança que visava à proteção de Adolf Hitler. Com a administração de Heinrich Himmler, tornou-se a principal milícia do governo nazista, após o expurgo de 1934.

Riefenstahl, haja vista a complexidade de conceituação deste, quanto ao seu gênero cinematográfico.

Tchakhotine (1967) estabelece os motivos do sucesso da propaganda hitlerista. Podem ser discriminados três fatores: 1) o pleno domínio que os fascistas⁶⁷ possuíam, como um todo, do uso dos símbolos; 2) a percepção magistral da possibilidade de domínio psicológico das massas, o que o autor entende como *violência psíquica*; 3) a utilização perfeita e rígida das leis e técnicas da propaganda.

Os nazi-fascistas, apesar de representantes de um capitalismo decadente, ao contrário da socialdemocracia, souberam muito bem utilizar a propaganda através de símbolos. Os nazistas, sobretudo, através do uso extremo da cruz gamada conseguiram impetrar nas massas uma reação nervosa, oriunda do conceito de reflexo condicionado (TCHAKHOTINE, 1967).

Os nazistas procuravam, a partir da associação entre as palavras de ordem faladas com os símbolos, o reforço de um reflexo: o medo da dominação judaica. O judeu era considerado o inimigo principal do nazismo (ARENDR, 2012). Logo, a propaganda realiza sua forma clássica: parte de uma realidade para, em seguida, manipulá-la.

O reflexo condicionado, no nazismo, produzia-se através de uma associação em cadeia de símbolos. A utilização do reflexo condicionado tinha por objetivo proporcionar um alinhamento da população (TCHAKHOTINE, 1967). Isso pode ser observado, em consonância com o que abordamos anteriormente, pelo processo de *Gleichschaltung* da vida cultural alemã.

Destacamos, dessa forma, que a uniformidade não se deu apenas na vida institucional da cultura alemã, conforme abordamos no capítulo anterior, mas também na mensagem que era veiculada pelas produções das câmaras de cultura. Assim, parece-nos factível enxergar a impossibilidade de pensar o trabalho de Riefenstahl alheio a esse processo de uniformização.

Na propaganda política, o símbolo é entendido como a reunião do slogan (ideias essenciais e objetivos do programa do partido), do programa (a programação de ação do partido) e a doutrina (base teórica). O símbolo é um instrumento de combate político. Algo muito bem compreendido pelos fascistas, sobretudo pelos fascistas alemães. Um símbolo baseado na relação ritual/mito pode ser extremamente eficaz (TCHAKHOTINE, 1967). É o caso, por exemplo, da escolha pelo símbolo da suástica. Um símbolo hipnótico e de fácil reprodução que acabou por reunir o slogan, o programa e a doutrina do partido. Atualmente, é

⁶⁷ Destacamos que quando Serge Tchakhotine (1967) utiliza o termo “fascismo”, ele compreende às duas experiências mais destacadas: o nacional-socialismo alemão e o fascismo italiano. Quando houver necessidade, destacaremos sobre qual experiência, de modo específico, o autor está se referindo.

praticamente impossível alguém olhar para a suástica e não identificar toda a carga de significado que o referido símbolo possui.

Dando continuidade ao debate proposto por Tchakhotine (1967), Domenach (1963) mostra a complexidade em torno do conceito de propaganda, tratando-a como um movimento que visa, inicialmente, mecanismos psicológicos, fisiológicos e inconscientes. Para tanto, ele parte da conceituação⁶⁸ de propaganda política como “linguagem destinada à massa; ela emprega palavras e outros símbolos veiculados pelo rádio, pela imprensa e pelo cinema. O escopo do propagandista é o de influir na atitude das massas no tocante a pontos submetidos ao impacto da propaganda, objetos de opinião”⁶⁹ (DOMENACH, 1963, p. 10).

A propaganda política depende do desenvolvimento de técnicas específicas para a sua difusão. Consequentemente, estas técnicas desenvolveram-se a partir dos três sustentáculos: a escrita, a palavra e a imagem (DOMENACH, 1963).

Domenach (1963) destaca a possibilidade que a fotografia, em um primeiro momento, e o cinema, em um momento posterior, oferecem como instrumentos de propagação de ideias. Para o autor, o cinema “oferece uma imagem mais verídica e surpreendente, que se afasta da realidade apenas pela ausência do relevo” (DOMENACH, 1963, p. 16).

Através da citação acima, mostra-se clara a ligação desta percepção com as considerações do ensaísta alemão Walter Benjamin sobre a importância, tanto da fotografia, mas do cinema para o nazi fascismo. A capacidade de reprodução destas novas técnicas artísticas (cinema e fotografia) proporcionaram um contato único com o espectador, muito bem explorado pelo nazismo⁷⁰.

Domenach (1963) divide a propaganda nazista em duas fases distintas, mas que se complementam. A primeira fase consiste na elaboração dos reflexos condicionados que se constituirão no mecanismo dessa propaganda. Assim, a grandeza do *Reich* e a felicidade de todos os alemães, conforme disposto na quinta lei, passam a ser associadas ao NSDAP.

⁶⁸ Ressaltamos que Domenach, inicialmente em seu livro, traça a origem da propaganda moderna. Para o autor, o conceito de propaganda moderna teve início, enquanto origem vocabular, durante a contrarreforma da Igreja Católica. Como bem ressalta o autor: “propaganda é um dos termos que destacamos arbitrariamente das fórmulas do latim pontifical; empregada pela Igreja ao tempo da Contra-Reforma (*de propaganda fide*), é mais ou menos reservada ao vocabulário eclesiástico (“Colégio da Propaganda”) até irromper na língua comum, no curso do século XVIII” (DOMENACH, 1963, p. 10).

⁶⁹ Domenach toma de empréstimo esta conceituação do livro: SMITH, Bruce Lannes; LASSWELL, Harold D.; CASEY, Ralph D. *Propaganda, Communication and Public Opinion: A Comprehensive Reference Guide*. Princeton University Press: New Jersey, 1946.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Edição Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. Este ensaio, considerado um dos mais importantes escritos por Benjamin, foi publicado entre os anos de 1935/1936 e, após críticas de Adorno e a revisão de Horkheimer, republicado no ano de 1939 (FRANCO, 2015). Para este trabalho, utilizamos a versão de 1935/1936.

Dentro desta perspectiva, o agente condicionador é o líder, o indivíduo capaz de realizar e personificar tamanha grandeza. A grandeza passa a ser substituída pelo indivíduo. Do mesmo modo, ela começa a ser associada a símbolos, imagens e/ou *slogans*.

A segunda fase da propaganda nazista é caracterizada pela fortificação destes símbolos. Dessa forma, os símbolos passam a evocar, pela propaganda, força e angústia. Este é um mecanismo fundamental da propaganda hitlerista. Conforme o mesmo expõe

[...] de fato, a propaganda fornece substitutos que, para evocar a angústia, fazem comodamente as vezes das chicotadas ou, pelo menos, dão excelentes resultados quando se sabe associá-los devidamente aos golpes de azorrague. São os símbolos, as canções ou os *slogans* esses substitutos. O poder de Hitler associou-se, pois, à cruz gamada e essa é reproduzida por toda a parte, e destarte, ao vê-la, o militante recorda-se do momento de exaltação em que a ela se votou de corpo e alma; o adversário lembra-se do momento de terror em que viu se lhe arremeterem os uniformes pardos agrupados por trás da bandeira ensagüentada, cacetes em punho, instante em que, de bom ou de mal grado, teve que concluir o pacto de servidão (DOMENACH, 1963, p. 45-46).

O *Führer* deveria representar a grandeza do povo alemão, a qual ele propunha em seus discursos e em todas as manifestações de massa organizadas pelo Partido Nazista. Sobre o efeito da figura de Hitler, na propaganda, Domenach comenta: “Não amavam nem detestavam Hitler, na verdade: fascinados por êle, tinham-se tornado autômatos em suas mãos” (DOMENACH, 1963, p. 48).





Fotograma 13: novamente a angulação em contra *plongée* do estandarte da suástica com uma escultura de águia em cima e, ao fundo, uma grande suástica ornamentada. Isso durante a cerimônia de encerramento do VI Congresso. **Fotograma 14:** Hitler, enquadrado em plano médio⁷¹, proferindo o discurso de encerramento, no alto de uma ornamentada tribuna. **Fotograma 15:** neste fotograma seguinte, Riefenstahl enquadra o *Führer* durante o discurso em plano americano⁷². **Fotograma 16:** a diretora utiliza de plano geral⁷³ para enquadrar toda a cerimônia de encerramento, durante o discurso de Hitler.

Nos fotogramas acima apresentados, retratados em ordem sequencial de montagem, Riefenstahl documenta o comício de encerramento no VI Congresso do NSDAP. Pela intercalação de planos no filme, o que Xavier (2017) conceitua como montagem, entendemos que a diretora alemã promove a construção de um sentido na produção de “O Triunfo da Vontade” (1935). Apreendemos que a escolha de construção dessa cena, em específico, permite ilustrar a associação do símbolo, com o líder e as grandes manifestações de massa através da alternância, realizada pela montagem empreendida, entre a suástica, Hitler e o plano geral da cerimônia de encerramento. Conseguimos identificar, também, a importância e a alta carga de significado que o símbolo possui para o nazismo. Tanto é fato que a suástica se faz não só presente, como em destaque, em todas as cerimônias que ocorreram durante à realização do congresso, documentados por Riefenstahl e atestados nos fotogramas apresentados.

Identificamos a maneira pela qual entendemos o conceito de cinema nas obras de Leni Riefenstahl: um discurso, construído por meio da montagem, produtor de sentido. Entretanto, não simplificamos a obra da diretora, enquadrando-a no gênero de “filme de propaganda”. O

⁷¹ O plano médio, ou de conjunto, é usado em momento quando a câmera “mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)” (XAVIER, 2017, p. 27).

⁷² Partimos da conceituação de plano americano como “as figuras humanas que são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela” (XAVIER, 2017, p. 27).

⁷³ O plano geral é utilizado “em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma a posição de modo a mostrar todo o espaço de ação” (XAVIER, 2017, p. 27).

destaque da película encontra-se não apenas no seu propósito, mas também na maneira como foi realizada, na técnica utilizada, nos elementos artísticos que a compõe. Para tanto, a análise da decupagem de “O Triunfo da Vontade” (1935) é essencial, dada toda a sua complexidade de construção.

Capítulo 2 – O cinema de Leni Riefenstahl sob a perspectiva da história.

Neste capítulo, temos como objetivo explicar a perspectiva de “O Triunfo da Vontade” (1935) dentro do campo dos estudos históricos. Iniciamos com o debate sobre o cinema enquanto fonte para o historiador, perscrutando pelas possibilidades e dificuldades de se trabalhar com fontes fílmicas, enquadrando “O Triunfo da Vontade” (1935) como um importante exemplo da máquina de propaganda nazista.

Nas perspectivas possíveis sobre a relação entre cinema e história, abordadas na introdução deste trabalho, centramos a discussão na perspectiva do cinema enquanto agente histórico. Este campo foi inaugurado pelos trabalhos de Marc Ferro (2010) e aprofundados com o passar dos anos. Ao pensarmos o cinema como um participante significativo dentro da história, a partir do século XIX, mostra-se relevante adentrarmos sobre a questão do cinema de propaganda, sobretudo quando vislumbramos “O Triunfo da Vontade” (1935) como um representante de destaque do referido gênero.

Assim, procuramos refletir, através do debate proposto, a ideia de cinema que identificamos nos trabalhos fílmicos de Riefenstahl para o nazismo, ou seja, não um cinema que realiza uma representação naturalista do mundo, mas como um discurso construído que visa a produção de um sentido. Esta ideia de cinema enquanto produtor, muito bem dissertado por Ismail Xavier (2017), vai ao oposto defendido por Riefenstahl. Seja em sua autobiografia, seja em seus depoimentos registrados no documentário de Ray Müller (1993), a diretora tenta se eximir da responsabilidade política de suas obras fílmicas que retratam os congressos do NSDAP e a olimpíada de 1936, procurando qualificá-las como retratos de eventos importantes para o regime. Riefenstahl esperava, com isso, desqualificar qualquer possível elemento estético propagandístico em seus filmes.

Entendemos a necessidade, como trabalhamos com a perspectiva do cinema enquanto participante dos eventos históricos, no nazismo especificamente, da discussão sobre o cinema de propaganda. Mesmo assim, julgamos importante, aproveitando a discussão sobre o papel do cinema dentro do processo historiográfico, adentrar no debate sobre o cinema de propaganda por apreender que este tipo de gênero cinematográfico tem um papel de destaque dentro das possibilidades que os filmes oferecem ao conhecimento histórico. Não excluimos, todavia, os gêneros em que podemos classificar a fonte deste trabalho. Este último se comprova quando no voltamos para a nossa hipótese geral de entender o cinema de Lei

Riefenstahl como um cinema limiar, ou seja, ele é tanto um cinema documental, quanto um cinema de propaganda.

Desse modo, debatemos de maneira subsequente sobre a reauratização benjaminiana, ou seja, sobre o uso da *aura*, entendida como o diálogo entre espectador e obra de arte, próprio da tradição, através do cinema nazista. Para Benjamin (2012), esta utilização possui como objetivo único a manipulação das massas através do convencimento, pois a união entre a reprodutibilidade técnica e o valor de culto, característica básica do fenômeno aurático, dialoga de maneira única com o espectador. A união entre estes dois conceitos, diametralmente opostos, é possível através das imagens utilizadas pela política-espetáculo do nazi-fascismo. A estetização do nazi-fascismo traz consigo o valor de culto para com a imagem, algo eliminado pelas novas técnicas de reprodução: fotografia e o cinema. O filme de Riefenstahl (1935), a nosso ver, pode ser compreendido como um dos melhores exemplos da estetização política presente no cinema nazista.

Por fim, tendo em vista o objetivo central desta dissertação, bem como o longo debate sobre propaganda, ao qual nos debruçamos até o momento, almejamos desenvolver a perspectiva de “O Triunfo da Vontade” (1935) como, também, a documentação de um dos mais importantes eventos do calendário nazista: o congresso do NSDAP. Não excluimos, contudo, a compreensão de que o filme documental “se refere a um mundo real passado, e, ao mesmo tempo, é sempre posicionado: ideológico e partidário” (ROSENSTONE, 2015, p. 111).

Para tanto, realizamos uma discussão sobre o gênero documental, as características principais dele e quais podemos identificar no filme que tomamos como fonte. Destacamos que, embora registre um fato, o documentário é passível de construção e, desse modo, tão passível de “ficcionalização” quanto os demais gêneros cinematográficos. Acreditamos ser este o horizonte fundamental para trabalhar no conceito de cinema presente em “O Triunfo da Vontade” (1935).

2.1. O cinema como agente histórico: “O Triunfo da Vontade” (1935) como fonte para o historiador.

Ao nos debruçarmos sobre uma fonte fílmica, vários questionamentos necessitam ser feitos de modo a entendermos a relevância da seleção de um filme enquanto perspectiva central para compreender determinadas questões relevantes para o historiador. Estas questões ultrapassam a própria relação entre um filme e seu contexto de produção. Uma película como “O Triunfo da Vontade” (1935) nos permite avistar a perspectiva do cinema enquanto agente histórico sobre o passado, sobretudo por se tratar, também, de um filme de propaganda.

Conforme já referenciamos, das três perspectivas comentadas por Antonio Costa (1987), compreendemos que nossa fonte pode ser vista como “fator de história”, ou seja, o filme em questão possui elementos que participam de modo ativo no processo de cognição sobre o passado, e não como simplesmente um reflexo de fatores que são usualmente privilegiados.

Tal campo de estudo é novo no âmbito historiográfico. Inaugurado por Marc Ferro (2010), durante a década de 1970, a abordagem do cinema na história veio como um reflexo do movimento, presente na historiografia daquele momento, de quebra dos valores cientificistas da história, que vigoravam desde o século XIX. Para estes, as fontes representavam objetos inquestionáveis ao ofício do historiador, uma vez que representavam o retrato fiel do contexto sobre o qual o historiador recortaria sua análise. Todo este movimento em torno do valor da história enquanto ciência surgiu no contexto de formação dos estados nacionais, sendo que muitos trabalhos históricos serviram como instrumento de legitimação do discurso político daquele momento. Logo, a defesa das assim chamadas “fontes oficiais” foi fundamental.

A fonte deveria representar a verdade sobre o fato. Pautava-se o debate historiográfico em torno da visão de que o ofício do historiador, organizado a partir da seleção de fontes pelo critério de “veracidade” quanto ao fato histórico tratado, representava o discurso verdadeiro, a realidade tal como ocorreu no passado. Essa pretensão de veracidade serviu como produtor do discurso de um passado comum, fundamental para as perspectivas nacionalistas que dominaram o cenário político europeu no século XIX.

Entretanto, apesar de dominante na intelectualidade, este âmbito de trabalho historiográfico já sofria questionamentos e era alvo de críticas desde o final do século XIX. Temos em Friedrich Nietzsche, ao final do século XIX, um importante marco do “contra-

movimento” à cientifização e, conseqüentemente, oficialização do passado (GUIMARÃES, 1996), com a “perda da funcionalidade” do conhecimento histórico para a vida, em razão da robustez metodológica que cercou o ofício do historiador, proporcionando a “monumentalização” do passado. No século XX, podemos dividir este contra-movimento em duas correntes, de maneira extremamente sucinta: a Escola dos *Annales*, movimento historiográfico surgido através do periódico acadêmico *Annales d'histoire économique et sociale*, tendo como principais expoentes Marc Bloch e Lucien Febvre; e os ensaístas que viriam a se constituir na Escola de Frankfurt, como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Theodor Adorno e Max Horkheimer.

Um dos grandes representantes da terceira geração da escola dos *Annales*, que tinha como objetivo fundador quebrar a perspectiva oficialista da história política foi Ferro (2010), que demonstrou o quão custoso é optar trabalhar com filmes como fontes. Apesar de aparentemente já superada a perspectiva científicista do século XIX, muitos historiadores veem com dificuldade o trabalho com cinema como agente do passado. Para o autor, tal dificuldade advém da mentalidade acadêmica ainda em voga da necessidade de uma verdade ou, ao menos, uma pretensão disso, naquilo que é a base de sustentação para o ofício historiográfico: as fontes.

Logo, identifica-se uma predileção pelas fontes escritas, pois se atrela a elas uma maior veracidade do que outros tipos de registros, como os audiovisuais, por exemplo. Entretanto, as possibilidades e riquezas oferecidas pelo cinema são inúmeras. Como representante de uma época, trabalhando sob o aspecto mais raso das atribuições do cinema para a história, os filmes podem revelar muito sobre o seu contexto.

Tal riqueza se encontra de diversas formas. Podemos citar o próprio banimento de determinado filme, em um contexto de autoritarismo, por movimentos de censura; filmes de reconstrução história, que oferecem uma visão sobre o passado, etc. A relação entre cinema e o trabalho do historiador revela-se bastante frutífera.

Ao caminharmos para um sentido mais aprofundado sobre o uso do cinema para os estudos históricos, chegamos ao almejado: o cinema enquanto agente na história. Nesta perspectiva, entende-se o cinema não como um retrato de seu contexto de produção, mas como um ativo participante dentro dos acontecimentos da história. No século XX, o cinema possui papel de destaque em diversos eventos históricos, sobretudo se pensarmos na questão da propaganda. O cinema, dentro de sua própria complexidade de conceituação (COSTA, 1987), dispõe de diversos atributos úteis para o ofício historiográfico. Desse modo, ao

pensarmos a utilização deste meio técnico para fins propagandísticos, visualizamos sua participação efetiva no contexto do nazismo, justificando sua escolha como fonte histórica.

Ao pensarmos tal perspectiva, aproximamo-nos com o tema da propaganda. O cinema foi importante instrumento de propaganda para diversos regimes políticos, como foi o caso da Rússia soviética e da Alemanha nazi. Conforme ressalta o autor

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda a sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. Eles estavam construindo duas contrassociedades e só sentiam desprezo ou ódio pelo comportamento cultural dos dirigentes que estavam substituindo (FERRO, 2010, p. 52).

O cinema, enquanto instrumento de propaganda, exerce papel fundamental como difusor da ideologia propaganda pelo regime ou movimento político, proporcionando relações entre os filmes e o contexto. Procurar pensar em como se constrói determinado gênero, do ponto de vista técnico, pode ser fundamental.

Analisando a aproximação do cinema com o mundo político, Furhammar e Isaksson (1976) mostram como os filmes de propaganda visam manusear as emoções da plateia. É através das emoções que os propagandistas podem conduzir o público às suas metas políticas. Diversos meios podem ser utilizados para tal objetivo. Centraremos em um que nos parece pertinente frente ao objeto de estudo proposto: o uso de símbolos.

O principal objetivo de tal gênero é, enquanto produção, a criação de determinadas generalizações a partir dos eventos isolados que são exibidos. Desse modo, todos os acontecimentos e personagens existentes passam a significar algo para além de si próprio.

Este objetivo é constituído a partir de alguns elementos que circundam o gênero de propaganda. O primeiro deles é a importância da montagem para a construção de uma realidade. Conforme discutimos anteriormente, Arendt (2012) nos mostra que um artifício comum da propaganda de regimes totalitários é a criação de uma realidade própria, a partir de elementos verídicos, visando à manipulação por meios propagandísticos. A realidade é abstraída, pela propaganda, por meio da sugestão emocional. No caso específico do filme de Riefenstahl (1935), a sugestão emocional se dá, dentre outros momentos, por meio da exaltação patriótica, como é o caso da cena onde os trabalhadores do *Reichsarbeitsdienst* (Serviço dos Trabalhadores do Reich)⁷⁴ revelam suas origens, em meio às localidades do interior da Alemanha, mostrando que todo o país estava unido pela liderança de Hitler.

⁷⁴ Este órgão do estado nazista tinha como objetivo combater o desemprego oriundo da República de Weimar através da militarização dos trabalhadores. Foi o serviço oficial do estado para o trabalho.

O segundo é a utilização das emoções como força mobilizadora na plateia. Tal mobilização, por sua vez, pode ser construída de diversas maneiras, como um enredo construído por meio da tensão, onde no clímax, ocorre a liberação da tensão através de um final arrebatador. É o caso, por exemplo, de “O Judeu Süß” (1940), onde após todos os horrores provocados pelo judeu Süß no condado de Württemberg, incluindo a cena de estupro de uma jovem alemã inocente, o espectador é levado ao êxtase, ao alívio pela execução do vilão semita.

O terceiro elemento é o uso da música para elevar o tom emocional do filme de propaganda. Este recurso é muito comum em filmes de ficção para auxiliar na mobilização emocional, seja em cenas mais fortes ou de maior impacto para a plateia, seja no clímax onde, via de regra, ocorre à liberação da tensão produzida ao longo do enredo. No caso específico dos documentários, como é o caso da fonte aqui trabalhada, a música não exerce uma função tão primordial quanto aos filmes de ficção, dentro do amplo espectro que é o gênero de propaganda⁷⁵. Não descartamos, entretanto, as possibilidades que o elemento musical pode proporcionar quanto a efeitos emotivos interessantes ao gênero.

Em seguida, temos o elemento do *Star system*⁷⁶, onde atores passam a desempenhar papéis específicos. Tal artifício, ainda mais do que a música, tornou-se muito utilizável nos filmes ficcionais. É o caso, por exemplo, do ator alemão Otto Gebühr que, entre 1920 e 1940, dedicou-se ao papel de “Frederico o Grande”, chegando a interpretá-lo em 15 filmes (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976).

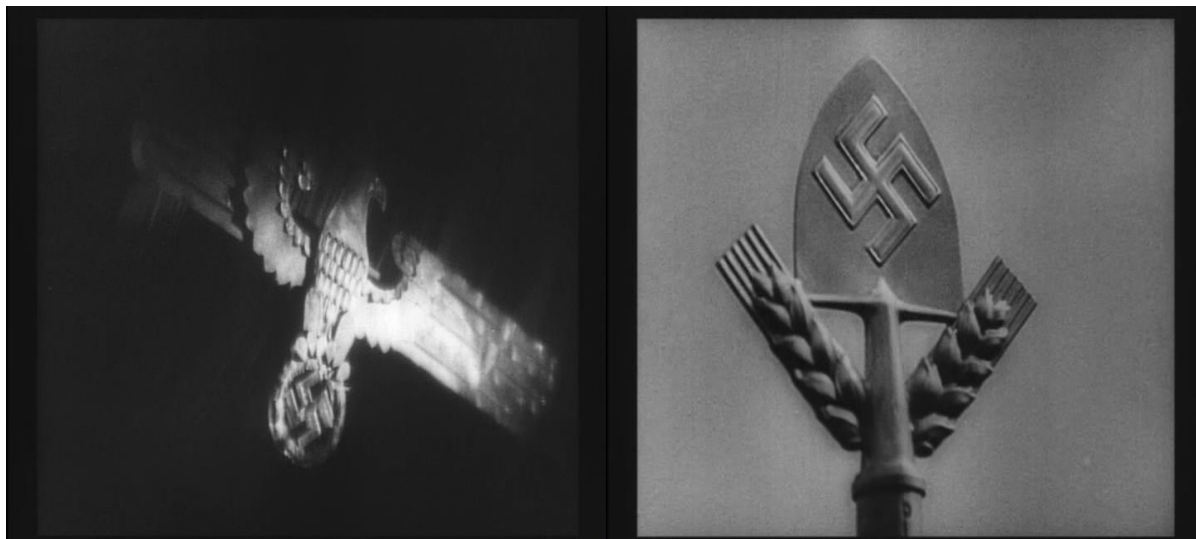
O quinto elemento é o contraste entre cores, de modo a produzir um significado. O mais comumente é o contraste entre claro e escuro, sendo o primeiro representando aquilo que deve ser defendido, exaltado pela plateia, e o segundo o ideal negativo a ser combatido. Todavia, algumas vezes, o sentido pode ser invertido. Conforme já comentamos no capítulo anterior, Riefenstahl (1935) tinha o costume de aplicar o contraste em seus filmes, sendo o mesmo realizado por meio da iluminação.

A sexta, e última característica comum à estética de um filme de propaganda, que consideramos relevante elencar, é a dependência do gênero a um estilo visual específico que é

⁷⁵ Para Furhammar e Isaksson (1976), os comentários parecem ser instrumentos de propaganda mais úteis ao gênero documental do que propriamente a música, pois os comentários parecem garantir uma maior efetividade na transmissão da mensagem e, conseqüentemente, do efeito desejado. Tanto é fato que a ausência de comentários específicos em “O Triunfo da Vontade” (1935) permitiu que este fosse usado, após 1945, como um mecanismo de se combater o nazismo, ou seja, uma ferramenta anti-nazista, onde inseriu-se comentários que alertavam as pessoas para os perigos de regimes como o nazismo.

⁷⁶ O sistema de estrelas, muito utilizado no modelo de cinema comercial de Hollywood, onde cria-se uma marca de produto comercial no filme, por meio das estrelas (COSTA, 1987).

caracterizado, por exemplo, pelo papel que a câmera pode exercer, dando destaque a alguma parte ou objeto específico do filme, como é o caso dos símbolos visuais, que se constituem como elemento importante aos filmes propagandísticos. Em “O Triunfo da Vontade” (1935) percebemos o forte destaque aos símbolos, como a suástica e outros, proporcionado pela angulação e pelo enquadramento feito por Leni Riefenstahl.



Fotograma 17: Enquadramento em inclinação contra *plongée* da águia ornamentada com a suástica, no início da cerimônia de abertura do VI Congresso do NSDAP. **Fotograma 18:** Enquadramento em plano meio conjunto, em que Reifentahl destaca o símbolo do *Reichsarbeitsdienst* onde, em seguida, Hitler realizou o discurso para a referida organização do estado nazista.

A utilização de símbolos pelo cinema de propaganda permite a fusão do sentimento religioso com o entusiasmo patriótico. No caso do cinema nazista, os símbolos são incorporados na ação como fontes de poder monumentais, acabando por permitirem a existência da força mobilizadora da emoção⁷⁷. A técnica desenvolvida por Riefenstahl, conforme já aludimos, teve papel fundamental no efeito produzido por seus filmes, sobretudo em sua obra máxima.

O uso de símbolos patrióticos como meio para garantir uma maior efetividade dos filmes de propaganda, no convencimento, é sustentada por uma necessidade humana de explicações simples para assuntos e relações complexas, sejam elas econômicas, sociais ou políticas (FURHMMAR & ISAKSSON, 1976). Fornece-se à plateia meios simples para explicar e justificar questões complexas que circundam o homem moderno. Os símbolos acabam por proporcionarem um poder mágico para questões sumariamente racionais,

⁷⁷ Cabe-se aqui um ressalve. Apesar de muito eficiente em seu contexto, filmes como os produzidos por Riefenstahl não exercem mais a magia o magnetismo que exerciam durante 1945. Este gênero específico de cima é circundando pelo seu contexto (STRATHAUSEN, 2008). Tanto é fato que, se realizarmos uma amostra de “O Triunfo da Vontade” (1935) para uma determinada plateia, atualmente, não constataremos os efeitos de convencimento que a película outrora tivera.

simplificando a partir da manipulação das emoções do indivíduo. Isso, cabe-se dizer, por meio de sutilezas⁷⁸.

Frente a isso, cabe-nos agora debater sobre a ideia de cinema que identificamos nos trabalhos de Reifenstahl. Apesar da defesa da referida diretora, durante seu ostracismo, especificamente na década de 1990, de que suas obras apenas ofereciam um simples caráter de registro a importantes eventos do calendário nazista, identificamos, frente ao exposto, uma perspectiva diferente para estudar e entender os filmes de Leni Riefenstahl durante o governo nacional-socialista.

Para tanto, necessitamos realizar a diferenciação entre a ideia de cinema enquanto discurso produtor de sentido e do cinema como retrato naturalista da realidade (XAVIER, 2017). Muito comum no cinema americano, durante o início do século XX, a ideia de cinema enquanto retrato verídico da realidade dominou a cinematografia hollywoodiana por toda a primeira metade do século XX.

Estruturando-se nos Estados Unidos, após 1914, o cinema naturalista⁷⁹ possui três grandes pilares: a decupagem clássica, que permite a produção de ilusões do mundo real; métodos de atuação dos atores que visem os princípios naturalistas; escolha de histórias básicas pertencentes a gêneros narrativos de leitura fácil. D.W. Griffith, considerado um dos grandes nomes do cinema em seus anos iniciais, foi um dos principais representantes deste modelo de cinema que ajudou a fomentar a indústria cinematográfica americana.

Os filmes produzidos por Hollywood eram pautados na identificação entre arte e a pretensão de copiar a realidade. Objetivando o naturalismo das imagens, pela concepção de cópia, as películas deste momento produziram o ideal de monumentabilidade. Quanto maior fosse à reconstrução e a preocupação com a realidade retrata na imagem, maior era o crédito da produção fílmica. O cinema naturalista afirma-se na equação pela qual o discurso é igual à verdade (XAVIER, 2017).

⁷⁸ Não excluimos, contudo, que a efetividade dos símbolos enquanto instrumentos de convencimento está intimamente ligada com o ambiente sob o qual estes símbolos são produzidos e efetivados. O ideal de um nacionalismo, com romantismo, que ajudou a construir o estado alemão teve forte contribuição para o desenvolvimento do nacional socialismo (ELIAS, 1997). Logo, nos parece seguro afirmar sobre como símbolos patrióticos, no contexto nazista, exercem significativa presença na mentalidade alemã.

⁷⁹ Ismail Xavier (2017) conceitua o cinema naturalista como aquele cujo esforço se dá para constituir uma fiel reprodução das aparências imediatas do mundo físico. O cinema naturalista orienta-se segundo o trinômio: naturalismo/decupagem clássica/mecanismo de identificação. Este último centra-se na ideia de produção e uma realidade que se identifica no universo imaginário do espectador. Por sua vez, tal produção de realidade era viabilizada por efeitos ilusionistas proporcionados pela decupagem clássica.

Por outro lado, o cinema enquanto discurso é pensado através de uma matriz diametralmente oposta. Tendo as experiências de Kulechov⁸⁰ como base inicial para a construção deste âmbito de pensamento, a ideia de cinema enquanto um discurso produtor de sentido modela-se na preocupação com a montagem. A técnica de montagem é tomada como essencial para a produção de um filme, pois no momento em que realiza-se a escolha sobre como construir um filme, no momento da edição, este deixa de ser percebido como um retrato do verídico, do real.

Ao trazer a importância da montagem para o centro de debate sobre o ofício cinematográfico, Kulechov produz uma série de cineastas russos interessados pela questão da montagem, como Vertov, Pudovkin e Eisenstein. Este último, por sua vez, foi essencial não apenas para o desenvolvimento de teorias de montagem, que ajudaram a aprofundar a questão do cinema enquanto produtor, mas também para a ideia de cinema de propaganda respaldado na importância da montagem.

Famoso por filmes como “A Greve” (*Stachka*) (1924) “O Encouraçado Potemkin” (*Bronenosets Potyomkin*) (1925), “Outubro” (*Oktyabr*) (1928) e “Alexander Nevsky” (1938), Sergei Eisenstein (1898-1948) notabilizou-se, para além de um importante diretor na história de cinema, como um teórico fundamental, graças aos seus estudos sobre montagem fílmica, bem como um grande contribuinte para a concepção de cinema de propaganda (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976). O conceito de montagem de atração, formulado por ele, pode ser entendido como uma das questões fundamentais ao cinema de propaganda.

Advindo do teatro, Eisenstein conceitua a atração como qualquer elemento que submete o espectador a um aparato sensual e psicológico (XAVIER, 2017). Quando isso é matematicamente calculado, permite ao espectador perceber o lado ideológico daquilo que está demonstrado. Aplicando isso ao cinema, Eisenstein, enquanto teórico e cineasta, desenvolve dois conceitos básicos sobre montagem: a figurativa e a discursiva.

A montagem figurativa circunscreve-se na inserção de planos, realizando uma composição visual que acaba por produzir um novo significado e, dessa maneira,

⁸⁰ O termo “experiências de Kulechov” refere-se a um conjunto de testes realizados pelo cineasta Lev Kulechov, acabando por desenvolver o que ficou conhecido como “efeito Kulechov”, que pode ser resumido no ato de intercalar o mesmo plano de um ator, logo com a mesma expressão facial, juntamente com três imagens diferentes, de modo a provar que, influenciado pela imagem acoplada, o espectador daria um significado diferente para a mesma expressão facial. Inspirado no sucesso de público do cinema norte americano, Kulechov e seus alunos estudaram as leis constitutivas da linguagem fílmica e elementos fundamentais ao cinema almejando entender o sucesso do modelo de cinema estadunidense em detrimento do cinema europeu e russo. Considerado como o primeiro grande teórico da montagem (XAVIER, 2017), Kulechov afirma que o sucesso do cinema americano está na sucessão rápida de planos. Com isso, seu raciocínio desdobra-se em dois pontos básicos: primeiramente, que a montagem constitui-se no momento mais importante da prática cinematográfica; em seguida, que a relação entre planos produz significado.

interrompendo o fluxo dos acontecimentos e demonstrando a intervenção do sujeito no discurso cinematográfico por meio dos planos inseridos. Por outro lado, a montagem discursiva é aquela onde atestamos a quebra da ordem linear da evolução dos acontecimentos através da inserção de imagens não pertencentes ao espaço de ação. A montagem discursiva procura criar um espaço e tempo próprio, descontínuo. Desse modo, cada episódio ganha um significado por causa da estrutura de montagem.

A montagem, para Eisenstein, constitui-se como a parte mais importante do processo de produção de um filme. Através dela, o discurso e, conseqüentemente, o sentido da película é construído. Isso nos permite abrir espaço para duas considerações. Primeiramente, que esta preocupação com a montagem, pautada no entendimento do cinema enquanto produtor de sentido, possuiu significativa ressonância a partir dos anos de 1960, com a *nouvelle vague*⁸¹ e o desenvolvimento da política dos autores, ou seja, a importância e atuação da visão artística do diretor na construção da narrativa fílmica. O ostracismo que as ideias de Eisenstein sofreram durante o período stalinista, devido sobretudo a seus filmes serem considerados de baixa efetividade propagandística em razão de serem entendidos como demasiadamente intelectuais e difíceis, foi superado e o cineasta, tomado como principal modelo a ser seguido dentro da política dos autores e da preocupação com a produção de sentido que advém do cinema.

A outra consideração, que se envolve com o objeto deste trabalho, é que o cinema de propaganda da primeira metade do século XX, circunscrição temporal a qual nos interessa, segue o caminho teorizado por Serguei Eisenstein. A teoria da montagem desenvolvida pelo referido cineasta russo possui importância significativa no cinema de propaganda. As suas considerações sobre montagem levavam à ideia de manipulação da realidade da imagem cinematográfica que possibilitava a manipulação dos conceitos do espectador que oferecem base às suas atitudes e ações.

A teoria das atrações do cineasta russo, que explanamos logo acima, deveria envolver a audiência emocionalmente através da constituição de uma tensão emocional. Isso acabou por tornar-se fundamental ao gênero de propaganda. A ideia da montagem das imagens, sobretudo quando feita de modo frenético, como se realizava na época de Pudovkin e

⁸¹ Foi um movimento artístico francês que procurou pensar a afirmação de um novo tipo de cineasta, atribuindo maior consciência crítica do meio expressivo usado, no caso, o cinema, e uma reflexão sobre a natureza deste. Os filmes produzidos por esta corrente procuravam ser, dentre outras coisas, um ensaio sobre imagens e sobre cinema, sobre o papel que os variados meios de comunicação possuem em plasmar e definir nossos horizontes de experiência (COSTA, 1987). Diante disso, será muito comum a produção de filmes de metalinguagem. Cineastas de grande envergadura como Truffaut e Godard participaram deste movimento.

Eisenstein (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976) acabava por proporcionar um estímulo óptico que contribuía ao convencimento da plateia.

Tais considerações nos permitem pensar a importância da teoria da montagem e, portanto, da ideia da imagem cinematográfica enquanto discurso para a história do cinema, bem como para o cinema enquanto instrumento de difusão de ideologias, ou seja, como propaganda. É nesta segunda perspectiva que categorizamos as obras fílmicas de Leni Riefenstahl.

Não discordamos totalmente da defesa realizada pela diretora quanto aos seus trabalhos para o nacional-socialismo, afirmando que os mesmos eram documentações de eventos políticos. Eles realmente são. Todavia, discordamos da pretensão de resumir a complexidade que circunda tais filmes, sobretudo “O Triunfo da Vontade” (1935), na percepção de ser apenas uma documentação com pretensão naturalista.

Este argumento pode ser desmontado, primeiramente, pela própria preocupação estética que Riefenstahl teve ao produzir o referido filme. Conforme já referimos no subtópico 1.1, a diretora possuía uma preocupação estética marcante, chegando a atrasar a estreia de seus filmes por se delongar na fase da edição. Inclusive, tais atrasos eram embates frequentes com Goebbels, como foi o caso de “Olympia” (1938). Para além da questão dos atrasos, havia a questão orçamentária, onde uma produção de Riefenstahl, comumente, acabava ficando mais cara do que o realmente previsto (BACH, 2007).

Assim, somos capazes de identificar uma preocupação com a montagem, algo que Riefenstahl afirma ter herdado de seu mentor, Arnold Fanck, com a mesma afirma ao relembrar a dificuldade que teve quanto à montagem ao produzir e dirigir “A Luz Azul” (1932). A montagem mostra-se como algo essencial para a estética de Riefenstahl. Em vista disso, somos levados a questionar a ideia do cinema da diretora como meramente documental no sentido naturalista⁸², mas sim como um discurso produtor de sentido. Para além da questão da montagem, temos a preocupação com a angulação, enquadramento, etc., que ajudam a fortificar tal percepção.

O cinema de Riefenstahl pode ser considerado como produtor de sentido justamente pelo uso de técnicas fílmicas visando o culto político. As angulações e enquadramentos usados no filme, conforme viemos demonstrando, auxiliam na concepção de que o filme de

⁸² Usamos esta terminologia tendo em vista a hipótese principal deste trabalho, onde identificamos o cinema de Riefenstahl com uma zona limiar entre o documental e a propaganda, tendo como pano de fundo a ideia do cinema enquanto produtor.

Riefenstahl (1935), para além do registro de um congresso político, promove um culto mágico da política e, além disso, um culto à personalidade do *Führer*.

Vários elementos comuns do gênero de propaganda, conforme elencamos no início deste subtópico, podem ser identificados na fonte deste trabalho. No caso específico de “O Triunfo da Vontade” (1935), nos sentimos confortáveis para afirmar que o uso da emoção como força mobilizadora da propaganda⁸³ e o estilo visual específico do gênero podem ser identificados nesse filme. Este último é construído por meio do destaque, sobretudo com planos detalhes, dos símbolos políticos do NSDAP.

A estética de Riefenstahl é marcante e intrigante. Sua obra máxima é um objeto de estudo interessante para qualquer historiador, não apenas por registrar um emblemático congresso do partido nazista, em que Hitler se firmou como *Führer* da Alemanha, mas também pela técnica utilizada na construção da película.



Fotograma 19: Por meio do recurso de montagem da *fusão*, ao final de “O Triunfo da Vontade” (1935), Leni Riefenstahl realiza a sobreposição da suástica com a fileira de soldados da SA marchando.

Como exemplo final, apresentamos o fotograma da última cena do filme, onde somos capazes de observar a sobreposição, por meio de uma *fusão*, entre a suástica e uma fileira de soldados da SA marchando, confiantes, a frente. Esta construção nos sugere a abertura da Alemanha para o futuro, sob a direção do nacional-socialismo. Tal entendimento fortifica-se se nos atentarmos para o objetivo principal da produção de “O Triunfo da Vontade” (1935): apresentar a nova Alemanha, sobre o governo do *Führer*. O governo nazista, sobre a liderança

⁸³ Conforme abordamos no primeiro subtópico do terceiro capítulo, Riefenstahl trabalha com a emoção, a partir de sua técnica, em “O Triunfo da Vontade” (1935). Contudo, por ser também um documentário, o filme utiliza a força mobilizadora emocional de uma maneira diferente do que comumente é feito em filmes de propaganda ficcionais, onde a emoção se constitui no enredo para ter a libertação no clímax da história. A realizadora procura trabalhar com as emoções seja por meio do enquadramento das manifestações de massa, seja através de símbolos patrióticos próprios do nacional socialismo, almejando o convencimento do espectador.

de Adolf Hitler, estava proporcionando o ressurgimento da Alemanha, o renascimento do país após a vergonhosa derrota na I Guerra Mundial.

2.2. Aura e reprodutibilidade técnica em “O Triunfo da Vontade” (1935): uma marca da estetização política pelo nazismo.

Entrelaçando com o debate proposto por Tchakhotine (1967), começaremos este subtópico com a relação entre mito e propaganda. Ressaltamos que esta relação é propiciada, para não dizermos fortificada, através do uso massivo e da intensa reprodutibilidade do símbolo, propiciada pela *reauratização*⁸⁴, presente no cinema nazista.

Caracterizando o mito como “uma tendência coletiva, social” (TCHAKHOTINE, 1967, p.278), Tchakhotine (1967) ressalta a utilização dos mitos passados pelas propagandas nazi-fascistas. A relação entre promessa e comunhão à constituição do mito se dá através de ritos. Se ele permanece na vida social, o mito tem também a possibilidade de durar e de exercer seu poder sobre os homens. Contudo, o mito pode cair em desuso, caso o rito for abandonado. Quando há a inexistência do rito, o mito converte-se em literatura. Se o rito oferece substância ao mito, ele possibilita um caráter sacro para as manifestações políticas, que utilizam do rito como maneira de articulação das massas (TCHAKHOTINE, 1967).

Desse modo, ao enxergarmos a importância do rito enquanto instrumento para a manutenção do poder do mito e, por sua vez, do herói, compreendemos a importância das cerimônias para o nazismo. As cerimônias de Nuremberg, documentadas por Riefenstahl, encaixam-se na relação entre mitologia e mito. Segundo Tchakhotine:

[...] foram especialmente os movimentos fascistas italiano e hitlerista que recorreram a esses métodos e que, nas exibições em Nuremberg e em outros lugares, de sua força guerreira ofereciam exemplos desse gênero, aproximando-se, pela exaltação dos participantes, das festas das tribos selvagens; com a única diferença de que a organização moderna e a disciplina de *cadáver* desempenhavam um importante papel, deixando inalterada a mentalidade bárbara (TCHAKHOTINE, 1967, p. 281).

A importância da ritualização dos eventos políticos torna-se possível por via da estetização da política. Alcir Lenharo (2001) procura demonstrar este fenômeno focando no debate do regime nazista enquanto uma fusão da política com a arte.

A estetização da vida política, segundo Lenharo (2001), mostrou-se extremamente útil ao nazismo como forma de permitir a expressão das massas. Conforme percebemos em Benjamin (2012), pelo desinteresse em abolir a propriedade privada, o fascismo necessitou de

⁸⁴ Perceberemos que linha central da crítica feita por Benjamin (2012) é a utilização de um fenômeno da obra de arte na tradição, a *aura*, pelo nazi fascismo, na modernidade. Este fenômeno pode ser nomeado de “reauratização”, onde a *aura* passa a ser atrelada com suas próprias características idiossincráticas (distância, autenticidade e valor de culto) com a reprodutibilidade técnica (fotografia e cinema), fenômeno esse possibilitado pela estetização da política nazi fascista. Contudo, destacamos a necessidade de diferenciar a “reauratização” com a “reauratização profana”. Esta última se apresenta no ensaio “obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” como uma alternativa à utilização, feita pelo nazi fascismo, da *aura*.

organizar as massas proletárias surgidas, para o autor, a partir da “crescente proletarização dos homens contemporâneos” (BENJAMIN, 2012, p. 209).

Ao compreender o nazismo a partir de duas perspectivas básicas, o cinema e a arquitetura, Lenharo (2001) o interpreta como um fenômeno de estetização da política. Enxergando a ligação do nazismo com o romantismo alemão do século XIX, algo que Benjamin (2012) versou no já referido ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”⁸⁵, Lenharo nos elucida

[...] a oferta estetizante que o nazismo trouxe à cena política era familiar a uma visão enraizada na cultura nacional. A qualificação de “providencial”, atribuída à pessoa de Hitler, vem de encontro à imagem da política incapaz em si mesma de capturar e dirigir os destinos do país, necessitando do domínio de um homem forte que a conduza pela arte e pelo poder (LENHARO, 2001, p. 21).

O autor procura entender a força desta estetização da política, a partir da percepção do funcionamento da arte enquanto motor da constituição de um estado nacional-socialista. Para os nazistas, cada ocasião, cada festividade poderia ser usada como movimentação das massas (LENHARO, 2001). Com isso, o calendário de festividades se mostrou bastante intenso durante o Terceiro Reich.

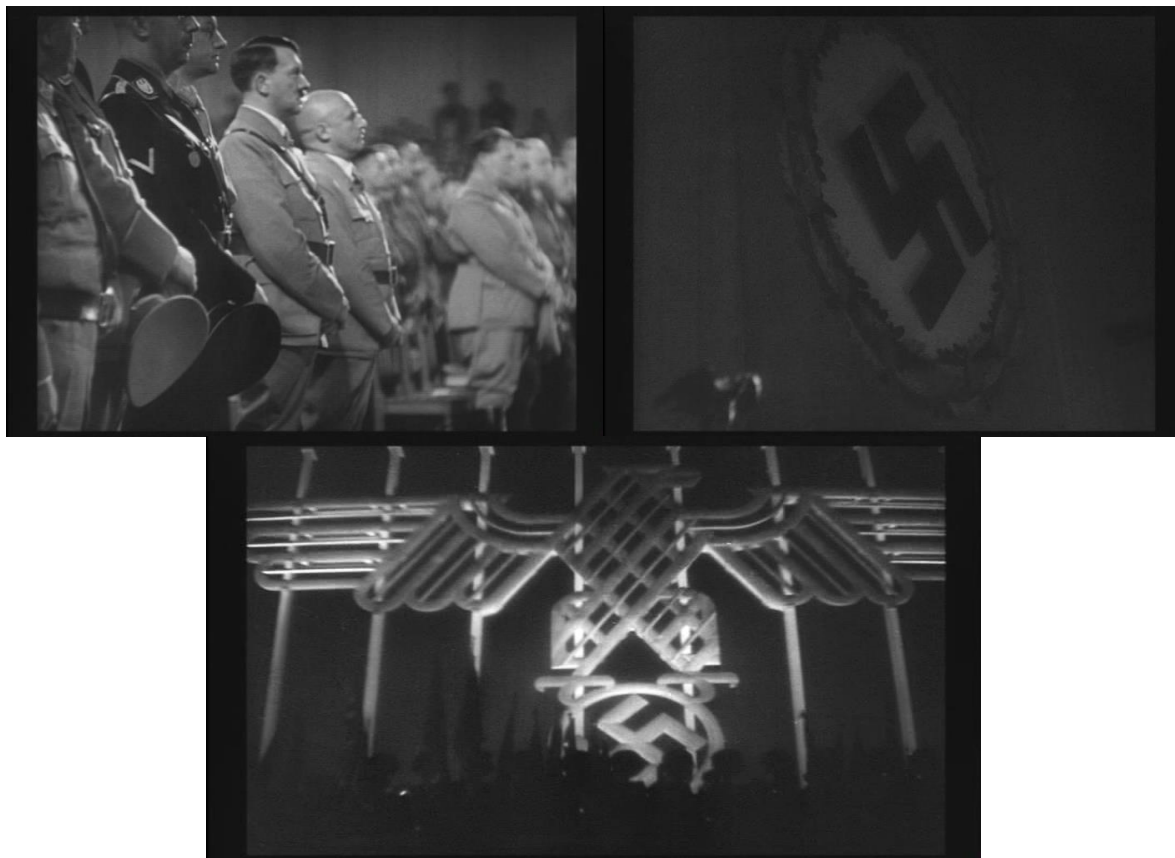
Dentro da importância atribuída às festividades políticas, a construção de um culto imagético à imagem do líder forte capaz de reorganizar a nação é fundamental nestas festividades. A construção desta imagem é algo presente na propaganda nazista. Nisso, o cinema possui papel fundamental, haja vista que tal meio propicia o alcance de um grande número de pessoas, bem como a produção de um sentido através da técnica utilizada. É o caso, por exemplo, do filme de Riefenstahl.

Segundo Kracauer (1988), em “O Triunfo da Vontade” (1935), identificamos Hitler como o protagonista do filme. O papel do líder, especificamente no nazismo, é detentor de uma importância ainda maior, pois o mesmo apresenta-se como uma alternativa à política fraca, representada pela República de Weimar (1919-1933).

Por outro lado, percebemos como a estética política nazista é presente nos filmes de Leni Riefenstahl. Em seus documentários sobre os congressos do NSDAP, em Nuremberg, percebemos a criação da imagem de um líder forte, no caso Adolf Hitler, cercado de imagens e rituais que em muito recordam uma ritualização sacra. Conforme ressalta Lenharo, sobre essa sacralidade das festividades políticas nazistas, “Cada entrada em cena, a marcha dos

⁸⁵ Ao final deste ensaio, Benjamin (2012) concebe que a estetização política do fascismo nada mais foi do que um resultado da arte burguesa do século XIX, no caso específico, o romantismo. Para o autor, a estetização fascista é a representação máxima da “arte pela arte”.

grupos, os lugares dos convidados de honra, a decoração geral, flores, bandeiras, tudo era previsto” (LENHARO, 2001, p.40).



Fotograma 20: Hitler e figuras do alto escalão do partido nazista, como Herman Göring⁸⁶, Julius Streicher e Heinrich Himmler⁸⁷, na arquibanda de honra, durante cerimônia de abertura do VI Congresso do NSDAP.

Fotograma 21: Durante a mesma cerimônia de abertura, Riefenstahl enquadra a suástica em ângulo de baixo para cima, buscando atribuir significância e poder ao principal símbolo nazista. **Fotograma 22:** enquadramento semelhante é feito na águia com a suástica, ao fundo, com soldados da SS portando bandeiras com a suástica, durante evento noturno no *Zeppelinfeld*, em Nuremberg.

Ao abordarmos a sacralidade das manifestações políticas do nazismo através do cinema, necessitamos compreender o conceito de *aura*, proposto por Benjamin (2012), que a conceitua como: “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184). Desse modo, fazemos a seguinte pergunta: por que distante?

Benjamin entende a *aura* como um diálogo entre espectador e imagem. Possibilitada na tradição, este fenômeno pode ser entendido a partir de três valores, três perspectivas fundamentais (PALHARES, 2006):

⁸⁶ Marechal do Reich (*Reichsmarschall*) e chefe da *Luftwaffe*, a força aérea alemã durante o Terceiro Reich.

⁸⁷ Chefe (*Reichsführer*) das forças de segurança, a SS.

- 1- Autenticidade, em razão das técnicas rudimentares de reprodução;
- 2- Distância, pelo cunho sacro das imagens⁸⁸;
- 3- Valor de culto, dada a própria natureza sacra da imagem.

Segundo a filósofa Taisa Palhares (2006)⁸⁹, o termo *aura* é trabalhado em três ensaios de Benjamin. São eles: “Pequena história de fotografia” (1931), onde Benjamin disserta sobre o início do desaparecimento da *aura*, através de novas técnicas de reprodução, com o surgimento da fotografia; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), onde é mostrada a destruição da *aura* pelo cinema, bem como a deturpação do conceito pelo nazi fascismo; “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), onde Benjamin (1989) realiza uma extensão do conceito de *aura* para além da imagem, chegando ao texto escrito. Com base nas citações destes três ensaios, almejamos explicar como o conceito de *aura* aparece em cada um deles.

No ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, Benjamin (2012) versa sobre o surgimento da fotografia e o abalo que este novo meio de reprodução causou na concepção de arte tradicional. A fotografia ocasiona uma nova possibilidade de reprodução, conceituada aqui como “reprodutibilidade técnica”, e o desenvolvimento de novas técnicas artísticas. Estas últimas permitiram um novo contato entre o espectador e a imagem reproduzida, no caso, a foto (BENJAMIN, 2012). Este novo contato será ampliado com o cinema, conforme veremos no já referido ensaio de 1935/1936.

Para Renato Franco, o objetivo central deste ensaio seria uma crítica radical de Benjamin quanto à reação dos intelectuais e artistas para com a fotografia, ao final do século XIX (FRANCO, 2015). Eles percebiam na fotografia uma ameaça à criação individual e à própria noção de arte. Benjamin enxergou isso com uma reação conservadora que “ao rejeitar a técnica, conduz à formulação de um conceito fetichista de arte e à afirmação ideológica da noção de criatividade” (FRANCO, 2015, p. 88).

Antes do desenvolvimento da fotografia⁹⁰, as obras artísticas possuíam um grande valor sacro. Eram objetos de culto, dado o seu poder sobrenatural. Benjamin (2012)

⁸⁸ Benjamin entende que, na tradição, as imagens possuem valor sacro, um valor de culto. Como bem afirma o ensaísta: “O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo do sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador.” (BENJAMIN, 2012, p. 187)

⁸⁹ PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

⁹⁰ A fotografia, primeiramente, auxiliava a pintura, através da captação da pose para retrato em tela. Contudo, com o passar do tempo, ela acaba adquirindo espaço dentro do campo das artes (BENJAMIN, 2012).

considerou o valor sacro das artes, na tradição, como um conceito fetichista de arte. Um conceito que era, na visão dele, fundamentalmente “antitécnico”⁹¹.

Ao contrário da pintura, a fotografia passa a ter um significado amplo ao inaugurar uma possibilidade de reprodução que permite uma disseminação muito maior do que antes visto. Esta mesma técnica inaugura uma nova relação entre espectador e imagem. A distância entre eles, antes uma regra, começa a ser eliminada. O fim do distanciamento culminaria com o surgimento do cinema (BENJAMIN, 2012).

A disseminação, através da reprodução, não foi imediata. Havia uma distância entre o homem comum e a fotografia no século XIX. Os jornais que continham imagens eram artigos de luxo (BENJAMIN, 2012).

O avanço técnico trazido pelo inventor e pintor francês, Louis Daguerre⁹², proporcionou o enfraquecimento da *aura*. A pintura dissociou-se da fotografia. Contudo, destaca Benjamin (2012), a pintura em paisagem não será a real vítima, mas sim a pintura de retrato em miniatura. Diversos artistas começam a se tornar fotógrafos profissionais. Todavia, foi com a entrada dos “homens de negócios” (BENJAMIN, 2012) que a fotografia começou a ter destaque maior entre o público, através do preenchimento dos álbuns familiares. Com isso, ocasionou-se um maior contato do homem com a imagem.

Mesmo com um procedimento rudimentar, onde se demorava muito para a captação da imagem, a fotografia já proporcionava uma experiência diferente do modelo com a imagem. Salientamos, entretanto, que mesmo o demorado tempo para a captação da pose pelo aparelho fotográfico, é inegável que este possuía uma duração menor quando comparado com a pintura. Segundo Benjamin:

O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles cresciam, por assim dizer, dentro da imagem, constituindo assim o contraste definitivo instantâneo, correspondente à aquele mundo transformado, na qual, como observou com razão Kracauer, a questão de saber ‘se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustres queiram expô-lo’ depende da mesma fração de segundo necessário para a exposição fotográfica (BENJAMIN, 2012, p. 102-103).

Através do incremento da técnica fotográfica, sobretudo com a adoção do contraste luz e sombra, a velha técnica começaria a entrar em declínio. Neste ensaio, percebemos que

⁹¹ A ideia de “antitécnico” em Benjamin (2012), a nosso ver, refere-se à ausência de uma técnica de reprodução, como se desenvolveu a partir da fotografia. Conforme explanamos anteriormente, uma das características fundamentais das obras de arte na tradição era a autenticidade. Autenticidade essa que foi eliminada pela fotografia e, sobretudo, pelo cinema.

⁹² Louis Daguerre foi o pintor e inventor responsável pela invenção do *daguerreótipo*, o primeiro mecanismo a conseguir fixar uma imagem em uma chapa de cobre ou em outro metal de baixo custo. Conforme relata Benjamin “No momento em que Daguerre logrou fixar as imagens da câmera obscura, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores” (BENJAMIN, 2012, p. 103).

Benjamin retrata não o desaparecimento completo da *aura*, mas o seu lento declínio⁹³. Para a sensação de plenitude e segurança, fornecida pela *aura*, havia um “(...) equivalente técnico: o *continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura” (BENJAMIN, 2012, p. 105).

O cliente passa a ver o fotógrafo como um técnico e inicia-se um diálogo entre os dois, a partir da imagem produzida pelo fotógrafo. O diálogo, ressalta Benjamin (2012), apenas foi possível através de uma convergência entre objeto e técnica, no início do desenvolvimento da fotografia. Assim, constatamos que a fotografia começa a eliminar uma das características idiossincráticas da *aura*: a distância. Ao tornar a imagem acessível para o homem, a fotografia começa a deteriorar a *aura*, pois ao eliminar a distância da imagem, abala o caráter sacro da mesma, fundamental à imagem na tradição. Em complemento, com a possibilidade de reprodução em larga escala, a autenticidade, o valor único da obra é, obviamente, comprometido.

No ensaio sobre fotografia, encontramos a primeira conceituação⁹⁴ de Benjamin (2012) sobre *aura*. A *aura* “é uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 108). Sobre a presença do conceito de *aura* no referido ensaio, Palhares versa “nessa primeira etapa, a reconstrução histórica pouco sistemática do desenvolvimento da fotografia serve como uma espécie de catalisador à definição de *aura*” (PALHARES, 2006, p. 15).

Palhares (2006) ressalta a questão da “conhecibilidade” da imagem, algo já percebido por Benjamin. Para a autora, Benjamin trabalha a fotografia como um objeto histórico⁹⁵, ao

⁹³ Em Franco (2015), observamos esta perspectiva com mais propriedade, onde o filósofo entende que Benjamin realiza o “sepultamento” da *aura* com o advento do cinema. Este fato será mais aprofundado no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936).

⁹⁴ Afirmamos ser a primeira conceituação, pois o conceito de *aura* muda com o avanço da obra de Benjamin, como identificamos em Palhares (2006). Segundo a referida filósofa (2006), nos três ensaios comentados neste subtópico, o conceito de *aura* é diferente, sendo ampliado a cada trabalho do ensaísta alemão.

⁹⁵ Walter Benjamin considera a história como um produto de choque e embates. A história deve ser entendida como problematizadora e não como algo a ser contemplado. Para tanto, Benjamin pensou sua teoria da história como um modelo de constelação, visando contemplar todo este panorama de choques que é a história (SILVA, 2009). Para se pensar uma constelação, ressalta Silva (2009), Benjamin faz uso da teoria das mônadas, ou seja, a unidade da natureza transforma-se em unidade da história. Essa linha de pensamento proposta por Walter Benjamin almejava combater o modelo da história científica, defendida pelo historicismo. No ensaio “Sobre o conceito de História”, de 1940, Benjamin (2012) entende o modelo de história científica como uma concepção de tempo vazia e homogênea visando à produção de uma linearidade temporal, ao tentar criar nexos fracos entre os acontecimentos (BENJAMIN, 2012). Ao pensar a teoria da história como um modelo de constelação, Benjamin oportuniza a concretização da leitura como instrumento de libertação do passado e do leitor, sendo esta leitura pautada na ideia da reconhecibilidade (SILVA, 2009). Isso nos permite vislumbrar algo presente nas obras que discutem Benjamin (SILVA, 2009; SELIGMANN, 2016): a forte presença que a teoria da imagem de Benjamin possui na sua teoria da história. Para Silva (2009), com o fim do distanciamento das imagens, provocado pelo desaparecimento da *aura*, o passado também se torna mais próximo do indivíduo, pois o mesmo processo utilizado para a montagem de imagens, no cinema, por exemplo, pode ser usado para a leitura, haja vista que “as leis da experiência foram alteradas na época da decadência da *aura* (seu critério é a dispersão e não o recolhimento)” (SILVA, 2009, p. 37). Quanto à concepção da teoria da história pautada na ideia de

apresentar neste ensaio uma estrutura monadológica⁹⁶, onde se apresenta os interesses e as forças históricas em escala reduzida.

Ao compreender a construção da fotografia como um objeto histórico, verificamos que a imagem passa a ser objeto de conhecibilidade humana, sobretudo pela aproximação do homem com este novo recurso, detentor de uma capacidade reprodutiva nunca antes vista.

Para Palhares

Na sua pequena construção/montagem da história da fotografia, Benjamin analisa simultaneamente seu objeto histórico como histórico e como *médium-de-reflexo*: está interessado em algo mais do que a história da fotografia; antes deseja compreender as questões históricas, ou filosóficas por ela suscitadas, no âmbito das quais irá utilizar pela primeira vez a noção de aura (PALHARES, 2006, p. 25).

Partindo agora para o ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de 1935/1936, Benjamin (2012) procura pensar as modificações sofridas no conceito de *aura*, e na história da arte, a partir do desenvolvimento dos processos técnicos de reprodução (PALHARES, 2006). Seligmann (2009) no aponta que a tese central deste ensaio é compreender: 1) com a reprodutibilidade, a sociedade atingiu uma nova era da arte; 2) do envolvimento desta nova era com a referida sociedade. Com Franco (2015), ainda complementamos que dentro desta perspectiva de uma nova era da arte, Benjamin objetiva perscrutar sobre as modificações significativas ocorridas, ao final do século XIX, com a expansão do processo de industrialização e, desse modo, a “proletarização do homem”.

Neste trabalho, o autor objetiva explicar sobre a evolução da produção artística, culminando na produção de um valor estético, para a política, que será aproveitado pelos nazi fascistas. Benjamin (2012) compreende a reprodutibilidade como um valor intrínseco à arte. “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 2012, p. 180). Segundo ele, o cinema seria o estágio final deste processo de avanço da reprodução, iniciado com a fotografia. Sobre o avanço da fotografia para o cinema, Benjamin explicita

choque, Franco (2015) ressalta a aversão de Benjamin a uma linearidade e à defesa de “uma sorte de continuidade que assimila saltos bruscos, movimentos inesperados, exasperantes, propriamente dialéticos” (FRANCO, 2015, p. 12) para a compreensão do que é a história para Benjamin. Franco (2015) ainda sinaliza que não é apenas a perspectiva da teoria da história, mas os conceitos benjaminianos também são entrelaçados em “constelações”, “imagens dialéticas” e “saturações de tensões”. Logo, acreditamos ser claro ao leitor o possível diálogo da teoria da imagem na teoria da história benjaminiana. Dessa maneira, Palhares (2006) demonstrar que Benjamin destacava a presença do contexto na produção histórica, através do conceito de *Jetztzeit*, ou seja, o passado é questionado e construído a partir das necessidades trazidas pelo presente (BENJAMIN, 2012).

⁹⁶ Teoria filosófica leibniziana que compreende a agregação de partes mais simples até à formação de uma estrutura complexa. Conforme ressalta Iggers (1983), a teoria da monadologia de Leibniz consiste na visão de um cosmos preenchido por unidades próprias, as monadas. Cada uma possui energia e, com isso, se desenvolve de acordo com suas leis internas de mudança. Todavia, o desenvolvimento acontece em harmonia com o todo. Segundo Iggers (1983), a teoria de Leibniz teve forte influência no clima intelectual do iluminismo alemão, pela sistematização e popularização de suas ideias por seu discípulo Christian von Wolff. Desnecessário dizer a importância do iluminismo alemão para o desenvolvimento do historicismo.

Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimenta tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da fala. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia (BENJAMIN, 2012, p. 181).

Com este avanço, a autenticidade da obra de arte, presente na tradição, é eliminada. A obra perde o seu “aqui” e o seu “agora”, representados pela autenticidade⁹⁷ da imagem. Esta se afasta da reprodutibilidade por dois fatores. O primeiro é a autonomia que a reprodutibilidade técnica tem em relação à reprodução manual. Comprova-se isso pelo uso de técnicas que permitem a modificação da imagem, como o uso de ângulos de observação, por exemplo. O segundo fator é que, graças à possibilidade de alteração nas técnicas, a imagem consegue uma aproximação muito forte da obra com o receptor (BENJAMIN, 2012). Nisso, percebemos de maneira clara uma continuidade de pensamento, já presente em “Uma pequena história da fotografia” (FRANCO, 2015).

Frente a isso, fundamenta-se compreender como a reprodução técnica permite, de fato, uma aproximação da obra de arte com as massas. Benjamin (2012) entende que o abalo na tradição, provocado pela reprodução, representa uma maior participação das massas na arte. Vislumbramos isso, por exemplo, quando analisamos ensaios como “Robert Walser” e “O surrealismo – O último instantâneo da inteligência europeia”, ambos de 1929.

Nestes ensaios, Benjamin (2012) defende movimentos artísticos ou autores que fogem do retrato, da representação de uma arte burguesa, tal como o romantismo, e dão protagonismo às artes de massa, as artes que retratem o proletariado. O espaço para este tipo de arte torna-se possível frente à massificação e proletarização do homem, que levou à constituição de formas de arte que priorizassem a coletividade, ao invés da individualidade. Dado a esta massificação do homem e a tendência deste se manter no coletivo, ocorre uma mudança na percepção sensorial dos indivíduos, onde as causas dessa alteração sensorial tem origem na presença das massas no meio político (FRANCO, 2015).

Neste contexto, formas como o cinema surgem, permitindo um novo tipo de relação, um diálogo entre os homens e as obras de arte. Isso acaba por levar à liquidação da aura, libertando a arte do “julgo da religião e do ritual” (FRANCO, 2015, p. 100). Benjamin (2012), desse modo, entende o cinema a partir de uma concepção revolucionária da arte, ao compreendê-lo como uma interrupção da continuidade histórica da tradição na história da arte (FRANCO, 2015).

⁹⁷ Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin conceitua autenticidade como a “quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 182).

Compreendendo o cinema como uma arte revolucionária, Benjamin (2012) o enxerga como a concretização de todos os movimentos de vanguarda anteriores. Este é o caso do dadaísmo, por exemplo. A função do dadaísmo centra-se no questionamento da própria instituição artística tradicional, visando provocar escândalo, atingir o espectador. Ao modificar a imagem, a partir da sua movimentação, ao alterar a percepção da imagem para o espectador, o cinema conseguiu realizar o que o dadaísmo almejava. O sucesso do dadaísmo, para Benjamin, foi a quebra da relação contemplativa da arte com o espectador (FRANCO, 2015). Conforme destaca Franco “Extinguir a fruição contemplativa da arte ou chocar o espectador, como pretendiam os dadaístas, eram metas que somente o cinema conseguiria realizar” (FRANCO, 2015, p. 103).

O último ensaio que almejamos explicar, quanto à aparição do conceito de *aura* é “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1939. Neste ensaio, que possui como objetivo central decifrar as mudanças na estrutura da experiência (FRANCO, 2015), Benjamin (1989) almeja entender como se deu, na modernidade, a crise aurática, a partir da crise do modo como se vê a arte, ou seja, a morte do belo.

Analisando a obra de Baudelaire, Benjamin afirma que depois dele, “nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica” (BENJAMIN, 1989, p. 104). A perda de apreciação do lírico foi possível graças a uma modificação na noção de experiência do leitor. Esta experiência modificou-se de uma experiência coletiva (*Erfahrung*) para uma vivência (*Erlebnis*)⁹⁸.

Na leitura de Palhares (2006), a modificação na percepção iniciou-se na crise da poesia lírica “(...) o fracasso de público que essa forma literária atingiu após Baudelaire (...)” (PALHARES, 2006, p. 82). Benjamin (1989) interliga a crise na poesia lírica com a modificação na experiência do leitor. Logo, compreendemos o alargamento da noção de *aura* para além da imagem, adicionando-a também à escrita.

Benjamin (1989) realiza, neste ensaio de 1939, a interligação entre o conceito de *aura* e a modificação da noção de experiência. Tendo foco no nosso objetivo, não pretendemos nos alongar na explanação detalhada sobre este ensaio, haja vista que ele extrapola, em parte, o objeto pretendido aqui: o estudo da *aura* enquanto elemento de dominação através da

⁹⁸ Ressaltamos que há uma dupla significação para o termo “*Erlebnis*” nas obras de Benjamin traduzidas para o português. Nos textos traduzidos por Sérgio Rouanet, na primeira edição de 1985 e reimpressa em 2012, o termo aparece traduzido como “experiência individual”, visando ressaltar, acreditamos, a expansão da individualidade na modernidade e a retração da coletividade. Contudo, se consultarmos outras traduções, sobretudo a realizada por João Barrento à editora autêntica (2012), percebemos que *Erlebnis* passa a ser traduzida como “vivência”. Desse modo, alertamos ao leitor que, neste trabalho, visando agregar as duas traduções, trataremos *Erlebnis* através desta dupla significação advinda da tradução.

imagem. O abordamos de modo a compreender que o conceito de *aura*, conforme viemos abordando ao longo do texto, não é unitário e imutável na obra de Benjamin. Lembrando Palhares “O pensamento de Walter Benjamin é, por excelência, um pensamento repleto de tensões, e talvez seja exatamente isso que possibilite a acuidade de seus ensaios” (PALHARES, 2006, p. 16).

Diante destas considerações, necessitamos compreender que o conceito de *aura*, bem como a crítica ao uso deturpado desse conceito pelos fascistas, insere-se no objetivo, a nosso ver, maior de Benjamin: A crítica à modernidade, através da arte. Segundo Franco (2015), no ensaio “Experiência e Pobreza” e no já citado “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, podemos perceber uma marca significativa nos textos de Benjamin durante a década de 1930: o combate ao fascismo.

Walter Benjamin (2012) mostra como a modernidade, a partir da cientifização da história através do historicismo, modificou a maneira pela qual o homem se relacionava com o seu passado.

Na tradição, compreende o ensaísta alemão, a noção de uma experiência coletiva, a *Erfahrung*, era o modo que proporcionava ao homem o contato, uma identificação com o seu passado. Um passado esse entendido sob a égide da coletividade. Esta experiência coletiva seria fortalecida através do ato de narrar, conforme constatamos no ensaio “O narrador”, de 1936 (FRANCO, 2015). A narrativa, para Benjamin (2012), está ligada à transmissão de histórias, seja por uma tradição oral ou por uma tradição escrita, de geração para geração, funcionando inclusive sob um caráter pedagógico. Segundo Franco “[...] a narração implica também o ato de ouvir, capacidade socialmente importante como meio privilegiado de aprendizagem do que é fundamental para uma comunidade ou um povo” (FRANCO, 2015, p. 73).

Com a modernidade, o homem inicia uma nova maneira de relacionar-se com o tempo, através de um novo conceito de experiência, pautada agora no indivíduo, na individualidade. Benjamin nomeia esse novo tipo de experiência como *Erlebnis*.

Segundo o historiador José Otávio Guimarães (1996), Benjamin compreende que essa modificação na noção de experiência possibilitou o surgimento do nazi-fascismo⁹⁹, através da

⁹⁹ Conforme Benjamin afirma quanto à ligação entre a história progresso e o nazi fascismo, através do conceito de “nova barbárie”: “Partimos da consideração de que a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no “apoio das massas” e, finalmente, sua subordinação servil a um aparelho incontrolável têm sido três aspectos da mesma realidade. Estas reflexões tentam mostrar o *quão custoso* é a nossos hábitos mentais uma concepção de história que recuse toda a cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos.” (BENJAMIN, 2012, p. 246).

“nova barbárie”. Esta seria um rompimento com a tradição cultural, personificada como uma alternativa frente à crise da cultura provocada pela dicotomia “tradição/progresso”.

Para Guimarães (1996), o trabalho de Benjamin centra-se na decadência da narrativa, com o desaparecimento da *Erfahrung*, onde a mesma teve o processo de desaparecimento aprofundado com o surgimento dos novos meios de reprodução. Como bem afirma Guimarães: “Ele alargou seu diagnóstico com análises altamente inovadoras sobre fotografia, sobre o cinema, sobre a forma da escrita jornalística, sobre a arquitetura, sobre a dinâmica da cidade no século XIX” (GUIMARÃES, 1996, p. 23).

Em Franco (2015), percebemos que, com o surgimento do romance, Benjamin enxerga um “desenraizamento transcendental”, onde se inicia uma crise da narrativa que receberia um golpe fatal com o surgimento da imprensa. Com o romance, o leitor torna-se individualista, voltado para os seus próprios sentimentos: “o romancista não pode relatar outra coisa que sua perplexidade diante da existência” (FRANCO, 2015, p. 74). Com isso, a individualidade começa a ganhar espaço frente à coletividade.

Contudo, é com a imprensa que a narrativa recebe seu golpe fatal. O desenvolvimento do jornalismo profissional, ao final do século XIX, faz com que a informação desautorize o narrador. Este fenômeno, para Franco (2015), é a representação de uma época acelerada, onde tudo é abreviado.

A informação aprofunda, para Benjamin, o já observado no romance: o isolamento do leitor quanto à ação coletiva, ou seja, a informação elimina a *Erfahrung* e fortalece a *Elebnis*. Conforme versa Franco: “[...] o jornal, busca impedir que os fatos e os acontecimentos sociais sejam ligados ao leitor: paradoxalmente, ele produz um afastamento deste em relação à vida social, estimulando a formação de uma vida interior estritamente privada.” (FRANCO, 2015, p. 76).

À vista disso, Benjamin (2012) examina em seus trabalhos que essa progressiva individualização da experiência acaba por desencadear o surgimento do nazi fascismo. Ao compreendermos o choque da Grande Guerra para a perspectiva de experiência, onde os soldados traumatizados não conseguiam narrar suas experiências, percebemos um modelo de esgotamento da experiência. Desse modo, surge a urgência de se pensar como resolver esta dificuldade de narrar o fato da guerra (FRANCO, 2015). Com o esgotamento do modelo de experiência, Benjamin (2012) versa sobre o conceito de nova barbárie, onde se constataria uma alteração na relação entre homem e natureza, conforme abordamos anteriormente (FRANCO, 2015).

Entretanto, o conceito de nova barbárie não é visto aqui como algo negativo, mas sim com uma perspectiva positiva. Este fato torna-se verossímil quando entendemos o contexto do ensaio onde Benjamin escreve sobre o esgotamento da experiência¹⁰⁰. Frente a este contexto, Walter Benjamin pensa o conceito de nova barbárie como uma alternativa à catástrofe que o referido autor previa, no caso, a guerra. Ou seja, um otimismo frente ao pessimismo da ascensão nacional socialista (FRANCO, 2015). O otimismo frente o conceito de nova barbárie já é revisto no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, onde Benjamin (2012) vislumbra a estetização política promovida pelo nazi fascismo.

Assim, compreendemos que a *aura*, enquanto meio de diálogo entre o espectador e a obra de arte, é pautada na *Erfahrung*, nesta noção de experiência coletiva que direciona a relação do homem com o seu passado. Logo, a destruição da *aura* se deu através do incremento de novos meios de reprodução técnica, em um primeiro momento com fotografia e, posteriormente, com o cinema. (BENJAMIN, 2012).

Salientamos que Benjamin (2012) entende a destruição da *aura* através de uma mudança de percepção que se inicia com o desenvolvimento de novas técnicas de reprodução que eliminam as três perspectivas fundamentais do fenômeno aurático: autenticidade, distância e valor de culto. A fotografia e o cinema, para além de eliminar o valor sacro das obras de artes, possibilitam um alto índice de reprodução que aumenta o alcance destas mesmas obras, em uma perspectiva nunca antes imaginada (BENJAMIN, 2012). O ensaísta compreende as inúmeras possibilidades que o cinema pode produzir para o homem. A arte se tornaria mais democrática, mais acessível para as massas.

Todavia, Benjamin (2012) começa a enxergar o ressurgimento da *aura*, uma “reauratização”, provocada pelo nazi-fascismo. As novas técnicas de reprodutibilidade (fotografia e cinema) foram utilizadas pelo fascismo de modo a produzir um efeito de convencimento sobre as massas. Nisso, o valor de culto estava sendo usado em obras de arte, sejam filmes, fotografias, etc. de produção nazi fascista.

É importante destacar que o culto estava sendo feito não a alguma entidade mágica, mas ao partido e aos símbolos dele, ou seja, a produção de um conceito novo de *aura*, conceito esse não mais pautado no estrito da religião e sim em uma estetização da política. Dentre as outras perspectivas intrínsecas ao fenômeno aurático, apenas o valor de culto é

¹⁰⁰ Referimo-nos aqui ao ensaio de 1933, “Experiência e Pobreza”. O anos de 1933 é marcado pela ascensão de Hitler ao poder, com a sua nomeação ao cargo de chanceler pelo presidente Paul von Hindenburg, em 30 de janeiro de 1933.

preservado, agora ressignificado na conjuntura política pela qual a Europa estava passando na década de 1930.

Retomando Tchakhotine (1967), percebemos um possível diálogo entre este e Benjamin (2012), sobretudo quando realizamos a remissão sobre o debate da importância do mito e do rito, para o movimento nazista, especificamente. O mito vive da magia. Com isso, a ritualização da política, através de cerimônias e manifestações de massas que proporcionavam a estetização sacra, ou seja, o culto da política é fundamental para o convencimento do indivíduo, sendo este encantado pela magia proporcionada pela estetização dos eventos políticos (BENJAMIN, 2012).

Manifestações como às cerimônias de Nuremberg, registradas por Riefenstahl, nos auxiliam a enxergar como os líderes dos movimentos de massas utilizam a ritualização para liberar os indivíduos de suas repressões, exteriorizar suas aspirações, ao menos simbolicamente (TCHAKHOTINE, 1967).



Fotograma 23: a população de Nuremberg eufórica com a chegada de Hitler na cidade, para a realização do congresso. Ao momento da passagem do carro do *Führer*, Riefenstahl capta a exaltação das massas, saudando-o.

Fotograma 24: manifestação de massa que precede o discurso de Hitler no *Zeppelinfeld*.

O autor atesta um potencial altamente destrutivo, assim como dominador, desta estética fascista que mistura a reprodutibilidade técnica, um modo moderno de produção artística, com a *aura*, um fenômeno da tradição. Ainda mais perigoso isso se torna quando Walter Benjamin nos alerta para o fim último do nazi fascismo: a guerra. Conforme o autor nos elucida:

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa [...] somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de propriedade (BENJAMIN, 2012, p. 210).

Ao analisarmos os acontecimentos que se seguiram, percebemos que Walter Benjamin compreendeu de maneira única a estética do movimento nazi-fascista.

Por fim, realizamos uma citação final de Walter Benjamin, mostrando outra perspectiva central da estética do fascismo: a mobilização das massas. Esta perspectiva foi muito usada por Riefenstahl. Para Benjamin:

Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano (BENJAMIN, 2012, p. 209-210).

2.3. A singularidade do cinema de Leni Riefenstahl enquanto cinema documental.

Ao refletirmos sobre o uso do cinema enquanto fonte para historiador, por visualizá-lo como relevante para compreender acontecimentos após a sua criação, somos conduzidos para uma breve reflexão sobre o ofício do historiador. Não raro, ao realizarmos uma pesquisa histórica, a questão da verdade nos aparece e frequentemente é tema de produtivas discussões.

Investigando entre as possibilidades dos que podemos chamar de “gêneros cinematográficos”¹⁰¹, somos facilmente levados à perspectiva do documentário como aquele que mais se apresenta como um retrato próximo da verdade. A autenticidade é uma preocupação determinante ao gênero documental. Muitas vezes, é comum tomar o documentário como um retrato fiel da verdade, por mais complicada que esta afirmação possa parecer. Tanto é fato que, procurando se afastar do nazismo, Leni Riefenstahl procurou tratar seus filmes para o NSDAP como obras documentais, dando visibilidade ao enaltecimento do belo em suas obras, sobretudo em “O Triunfo da Vontade” (1935). Soma-se a isso a questão de que vários de seus filmes, como “Vitória da Fé” (1933) e “Dia da Liberdade” (1935) foram, por muito tempo, considerados perdidos (SONTAG, 1986).

Entretanto, parece-nos consenso que a visualização do documentário como registro neutro da verdade tenha sido superado no debate acadêmico. De maneira instigante, Guy Gauthier (2011), ao procurar definir o documentário enquanto objeto teórico¹⁰², realizou uma série de questionamentos quanto às possíveis definições, no sentido conceitual, do gênero documental. Todos estes questionamentos tem como aspecto central a relação entre documentário e ficção.

Uma primeira diferença possível entre os referidos gêneros é que o documentário se apresenta com uma maior veracidade do que o gênero de ficção e/ou dramático. Conforme já abordamos anteriormente, Rosenstone (2015) demonstra como o cinema documental apresenta uma relação “indexativa” com realidade. O documentário nos mostra o que, em tese, deveria estar ali, independente do enquadramento com a câmera.

¹⁰¹ Nichols (2016) entende que a ideia de gêneros cinematográficos mais tem a ver com a influência das instituições em montar sistemas de produções fílmicas, atendendo, sobretudo, a interesses mercadológicos, do que propriamente a ação de críticos e cineastas no sentido da criatividade no campo do cinema. Ao definir características comuns a determinados tipos de filmes, facilita-se a comercialização, procurando identificar determinados espectadores com gêneros específicos.

¹⁰² Tal qual o conceito de propaganda, debatido no subtópico 1.3, o conceito de documentários mostra-se difícil de ser sistematizado, devido às numerosas variações de produções, bem como ao grande espaço temporal de produções que podem ser definidas como documentários, anteriores aos anos de 1920. Por isso, uma investigação voltada às principais características que permeiam o gênero documental (o trato com a realidade, o trato com pessoas reais e a representação de histórias que acontecem no mundo real) é fundamental para refletirmos sobre o que é de fato um documentário (NICHOLS, 2016).

Entretanto, sabemos que, apesar da sua pretensão de demonstração da verdade, o documentário também é um discurso produtor de sentido (XAVIER, 2017). Apesar de abordar algo que ocorreu, o gênero documental necessita passar pelo estágio da edição, ou seja, da montagem, como qualquer outro gênero cinematográfico. Desse modo, a mera reprodução da realidade, ao qual o documentário se propõe mostrar, estaria prejudicada haja vista que as imagens presentes seriam fruto da interferência humana, do cineasta.

Este debate sobre a verdade no documentário em muito relembra o ofício do historiador, de acordo com o que abordamos no subtópico 2.1. Tal qual o historiador profissional, o documentário parte do princípio da possibilidade de reconstrução integral de um fato, de um acontecimento. A história, assim como o documentário, almeja construir um discurso histórico a partir de vestígios.

Na história escrita, ignora-se a ficção. O discurso histórico assume um estatuto de “verdade absoluta”¹⁰³. O documentário, por sua vez, propõe-se a fazer o mesmo. Ao vestir-se como transmissor da verdade sobre algo, o gênero documental também ignora a ficção. Tal aproximação entre o gênero documental e a história escrita acabou por revestir o primeiro com um maior grau de “confiabilidade” do que os demais gêneros (ROSENSTONE, 2015).

Entretanto, tal qual o discurso histórico, o documentário não é neutro. Ao enxergamos como uma construção através, sobretudo, do processo de montagem, compreendemos que os fatos ali presentes passaram por uma seleção, no mínimo, de abordagem. Isso, para não enveredarmos para um debate sobre a influência da técnica cinematográfica (planos, enquadramentos, sequências, etc.) no gênero documental como um todo, haja vista que isso escaparia do objeto desta dissertação¹⁰⁴. Focamos estritamente no quesito da montagem, pois acreditamos estar mais consonante com o que nos propomos a fazer neste trabalho. Desse modo, muitas vezes, apesar de desprezado quanto à perspectiva de autenticidade, o romance pode apresentar um caráter mais próximo da veracidade do que um documentário.

¹⁰³ Harmônico ao que discutimos no subtópico 2.1, tal pretensão tinha como um dos seus principais objetivos a legitimação dos estados nacionais nascentes nos séculos XVIII e XIX. Walter Benjamin, dentre outros, foi grande crítico deste método de se pensar o passado, considerando-o como um dos fatores para o surgimento do nazismo, sob um olhar teórico para o passado (BENJAMIN, 2012).

¹⁰⁴ Esclarecemos aqui que, embora nos debruçemos na análise fílmica de “O Triunfo da Vontade” (1935), tendo esta película sido “catalogada” como documentário por sua realizadora, concebemos que nossa fonte não se restringe apenas a esta conceituação dentro dos gêneros do cinema. O filme engloba também o gênero de propaganda. Desse modo, tratando o filme como uma especificidade da produção cinematográfica nazista, justamente por essa fusão entre documentário e propaganda dentro da perspectiva de disseminação e defesa do “princípio da liderança”, consideramos não pertinente enveredar pela análise da utilização de técnicas fílmicas em documentários para comprovar sua autenticidade. Soma-se a isso o fato de que o documentário em si é um objeto de estudo demasiadamente complexo e que possibilitaria um trabalho a parte da discussão aqui proposta.

Com vistas a este debate, é importante compreender que as origens deste fazem referência ao entendimento do documentário enquanto retrato, reprodução da realidade. Contudo, o documentário trata da representação da realidade, ou seja, ele apresenta uma determinada visão de mundo (NICHOLS, 2016). As escolhas do diretor, tal qual o historiador no ofício de sua profissão, traduzem uma ideia do mundo, apresentando, muitas vezes, sua própria visão.

Entender o documentário enquanto representação é diametralmente oposto à ideia corrente do documentário enquanto reprodução da realidade. Esta é ligada, como também julgada, pela fidelidade ao conteúdo original, através de sua capacidade de retratar precisamente todas as características associadas ao material de origem. Por sua vez, a representação é analisada conforme a qualidade da ideia, do ponto de vista produzido.

Tendo esta distinção em mente, podemos nos associar à compreensão de que os documentários podem ser estilizados, desde que possuam uma base real palpável. Dessa forma, torna-se ponderada a definição, proposta pelo documentarista John Grierson, do documentário enquanto “tratamento criativo” da realidade (NICHOLS, 2016). Por sua vez, este entendimento abre espaço para duas questões: a presença da visão do diretor na representação da realidade proposta pelo documentário e a identificação de três suposições lógicas comuns a todo filme documental. Nesta última, fazemos referência às noções de que o documentário trata da realidade, trata de pessoas reais e contam histórias sobre o que acontece no mundo real. Explanaremos cada uma dessas suposições.

A montagem é fundamental para qualquer documentário, sendo considerada, atualmente, uma passagem obrigatória na produção fílmica¹⁰⁵ (GAUTHIER, 2011). Logo, a escolha pela montagem implica na existência de um estilo ligado, na maioria das vezes, ao diretor. Assim, não podemos descartar que, embora trabalhe com a realidade, apresentando uma relação de proximidade com ela, o documentário está sujeito à influência da criatividade individual do diretor, por meio da montagem, como qualquer outro gênero cinematográfico.

Dentro deste campo, é necessário assimilar a relação entre filmagem e montagem, de modo a entender o papel da câmera no documentário, já exposto, mesmo com brevidade, no início deste subtópico. A montagem pode ser entendida como reinterpretação da filmagem. Esta, por sua vez, é comandada pela subjetividade do cineasta. As duas instâncias de uma

¹⁰⁵ Fazemos referência aos já mencionados três estágios que compõe o ato de se fazer um filme: produção, distribuição e edição (COSTA, 1987).

produção fílmica, desse modo, interagem-se de maneira a compor um movimento criativo¹⁰⁶ (GAUTHIER, 2011).

A segunda questão que pode ser abstraída do termo “tratamento criativo”, usado para conceituar o documentário, é que para defini-lo, dada à complexidade inerente a este gênero, é necessário perscrutar pelas três instâncias lógicas presentes a um documentário. Primeiramente, o filme documental trata da realidade, de algo que realmente aconteceu (NICHOLS, 2016). Contudo, muitos filmes da ficção também fazem isso. A diferença está que o cinema documental trata o mundo de maneira direta, e não alegoricamente como faz a ficção. O documentário não inventa pessoas ou ações. Ele refere-se diretamente ao mundo histórico, honrando os fatos conhecidos.

Em seguida, o gênero documental trata de pessoas, algo que o ficcional também trata. O ponto contrastante é que, no caso do segundo, a relação se dá via atores. A pessoa é simulada por meio de um intérprete profissional. No documentário, conforme nos alerta Gauthier (2011), não se exclui a possibilidade da existência de atores, como se poderia supor. O que o gênero não comporta é a ideia de simulação¹⁰⁷, ou seja, uma pessoa interpretando outra.

Nos documentários, as pessoas representam a si mesmas. Nele, espera-se que os atores sociais se comportem como são socialmente, não atuando. Assim, submete-se o documentário ao desafio de convencer da autenticidade frente a algo que a simulação faz tão bem no gênero ficcional. Isso nos possibilita considerar o fato de que Hitler ser o personagem principal em “O Triunfo da Vontade” (1935) não elimina a característica documental da película, uma vez que o *Führer*, em seus discursos para as massas e partidários, não está representando, caso entendemos assim, outra pessoa, mas a si mesmo.

A terceira e última instância lógica é a de contar histórias sobre o que acontece no mundo (NICHOLS, 2016). Quando se debruça para contar uma história, o gênero documental apresenta uma representação plausível do que aconteceu. Se no filme de ficção, a história é essencialmente a visão do cineasta, mesmo ela sendo baseada fortemente em fatos reais, no documentário, a história tem sua origem no mundo. Contudo, ela é contada, ainda sim, com a

¹⁰⁶ Necessário destacar que a função da montagem é variante conforme o desejo do documentarista. Desse modo, podemos identificar diversos usos e atribuições para a montagem, dependendo das concepções e funções que a mesma pode ter para o realizador do documentário.

¹⁰⁷ O conceito de simulação na atuação é característico do gênero ficcional (GAUTHIER, 2011), uma vez que, na ficção, o filme é fundado todo no ator, principalmente se refletirmos sobre a importância do *star system*, produção de “atores estrelas” para garantir o sucesso mercadológico do produto, no cinema comercial, sobretudo hollywoodiano (COSTA, 1987).

presença da visão do cineasta. É uma diferença muito sutil. Os critérios da história, no documentário, são a exatidão factual e a coerência interpretativa.

Conforme já discutimos, o documentário não é um gênero preso a uma reprodução da realidade. Ao assumir a perspectiva de representação da realidade, abre-se espaço para entender a possibilidade de representações e interpretações de uma história¹⁰⁸. Com isso, Nichols (2016) nos apresenta uma definição de documentário que acreditamos oferecer um bom enquadramento, no sentido conceitual, deste gênero. Para o autor

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia (NICHOLS, 2016, p. 37).

Após tais considerações, e tendo em vista o objeto deste trabalho, somos capazes de identificar diversos documentários como utilizáveis para propósitos de propaganda. Sua pretensão de realidade pode oferecer capacidades propagandísticas interessantes a modelos políticos que dependem deste tipo de mecanismo para a manutenção do poder. É o caso do nazismo, por exemplo.

Contudo, o documentário de propaganda não precisa necessariamente fazer uso de temas reais. Consonante com o que já abordamos no capítulo anterior, o nazismo necessita de criar uma realidade para si (ARENDRT, 2012). Obviamente, elementos da realidade são de extremo valor para proporcionar uma maior efetividade, no quesito da fidedignidade, ao mundo criado pela propaganda nazista. Para tanto, a primordial pretensão do documentário mostra-se fundamental.

Um documentário não precisa ser totalmente desonesto para apresentar uma imagem que agrade ao diretor e aos patrocinadores (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976). O documentarista pode construir uma sutil parcialidade através de uma narrativa elegantemente confeccionada. Tal como qualquer gênero, o documental é muito influenciável pela montagem, permitindo uma manipulação da realidade.

¹⁰⁸ Este fato reverbera na existência de 6 tipos diferentes de documentário, sendo eles: o expositivo, sendo geralmente uma compilação de velhas imagens somadas à narração; o observacional e o interativo, que pautam-se na visita ao local e em entrevistas com especialistas; o reflexivo e o performativo, que trabalham através da utilização de imagens da realidade com reencenações baseadas em entrevistas; e o documentário poético, sendo considerado o mais raro tipo de documentário pois faz uso de técnicas cinematográficas para criar uma visão poética (NICHOLS, 2016; ROSENSTONE, 2015). Acreditamos que, tomando por base a classificação observada, “O Triunfo da Vontade” (1935) se enquadraria no último, ou seja, no documentário do tipo “poético”, dado que o uso das técnicas fílmicas proporcionou a criação de uma realidade específica no filme de Riefenstahl: o renascimento da Alemanha e sua preparação para o *Reich* de mil anos.

No caso específico do regime nazista, o documentário possuía, no mínimo, um estatuto de importância tão grande quanto o gênero ficcional (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976). Isso nos leva a refletir sobre o caso de Leni Riefenstahl. O realizador é possibilitado de construir sua própria realidade, partindo justamente de fatos objetivos, como os congressos do NSDAP, por exemplo.

Ao buscar a construção da realidade por fatos objetivos, o documentarista necessita de uma grande quantidade de material para tal (FURHAMMAR & ISAKSSON). Logo, quanto maior for a área de realidade escolhida pelo realizador do documentário, maior será sua possibilidade de construção de aparências. Pensemos, desse modo, na grande quantidade de material recolhido por Riefenstahl durante suas filmagens. Como bem aponta Steven Bach (2007), Riefenstahl levou muito tempo para realizar a montagem de “O Triunfo da Vontade” (1935), devido à grande quantidade de material filmado. Programado para terminar o trabalho de edição em dezembro de 1934, Riefenstahl só foi finalizá-lo em março de 1935¹⁰⁹, quando foi encerrado o processo de edição do filme com o registro de som e música¹¹⁰.

Sobre a relação entre Riefenstahl e o gênero documental, atrelado à propaganda, encontramos no ensaio de Susan Sontag¹¹¹ (1986) um vislumbre que acreditamos ser muito esclarecedor. A ensaísta argumenta, almejando ponderar sobre a estética fascista, e como Riefenstahl constituiu-se uma exímia representante do mesmo, que o *Magnum opus* da realizadora foi propositalmente filmado como documentário tendo como principal pretensão à construção de uma realidade.

A ausência de comentários ao decorrer do evento, o que poderia ser considerado estranho em um registro de um evento político da envergadura que os congressos de

¹⁰⁹ Visivelmente, podemos interpretar que para além da quantidade de material filmado que Riefenstahl possuía, podemos conjecturar que a preocupação estética da diretora pode ter exercido uma forte influência na demora à finalização do filme (BACH, 2007). Interessante destacar que, em seu ostracismo, Leni Riefenstahl procurou destacar sua preocupação estética, sobretudo no quesito de valorização do que a mesma entendia por belo, objetivando proporcionar o esvaziamento do significado político de seus filmes para o nazismo (SONTAG, 1986).

¹¹⁰ Acentuamos que o elemento sonoro demonstrou-se como primordial para muitos documentaristas, seja para locutores, ou mesmo para o acompanhamento musical (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976). Com isso, podemos perceber a importância que o efeito sonoro pode conter em “O Triunfo da Vontade” (1935). Embora seja desprovido de narração, pela ausência de necessidade já que a própria construção do filme dispensa o referido recurso (SONTAG, 1986), a música possui diversas funcionalidades na obra fílmica. Podemos destacar, dentre outros, o aspecto solene, de oficialização, que o efeito sonoro, sobretudo através de trombetas e tambores, confere à liturgia da cerimônia, propiciando uma mistificação em torno do encontro nazista. A música tornou-se representante do triunfo do movimento (ROVAI, 2005, p. 258).

¹¹¹ Referimo-nos ao ensaio “O fascismo fascinante” (1986), onde Sontag promove uma reflexão sobre a estética fascista através de comentários sobre o trabalho de Leni Riefenstahl em seu ostracismo pós Segunda Guerra. Necessário complementar que a autora redigiu seu referido ensaio no contexto de um ressurgimento de Riefenstahl no mundo artístico, tendo como marco de destaque para as observações de Sontag a publicação de “Os Últimos Nubas”, uma coleção de 126 fotos que a outrora diretora organizou, em forma de livro, a partir de seus trabalhos fotográficos na região do Sudão.

Nuremberg representavam para o Terceiro *Reich*, justifica-se pela não necessidade de narração explícita, ou seja, os comentários eram desnecessários¹¹². O filme é uma transformação radical da realidade. A história é transformada em teatro. Logo, o que Riefenstahl defendia como cinema *verité*, em entrevista para a *Cahiers du Cinéma*, em setembro de 1965 (SONTAG, 1986) não se sustenta.

Todo o filme foi representado. A organização do evento foi pensada para a realização da película. Albert Speer, enquanto arquiteto que construiu a arena do *Zeppelinfeld*, auxiliou Riefenstahl, principalmente no quesito do posicionamento das câmeras, de modo que os melhores enquadramentos fossem realizados (BACH, 2007).

A ideia de construção de um documentário é importante a um propósito de propaganda, justamente pela pretensão de autenticidade que o primeiro possui. A maneira como “O Triunfo da Vontade” (1935) foi encenado, como um registo, uma documentação, objetivava trazer um evento histórico para que fosse ritmado, planejado, de modo a produzir o efeito desejado. Portanto, o filme apresenta-se como um documento, no sentido imagético do termo, sobre o qual a realidade foi construída e, também, suplantada.

Um documentário de propaganda, ao criar uma realidade a partir do fato, suplanta-o através deste novo mundo, desta nova realidade. Sendo a mesma possibilitada justamente pelas técnicas empregadas por Riefenstahl. Conforme comenta Bach

A sua manipulação dos elementos formais foi virtuosa, as suas inovações na técnica de filmagem e montagem estabeleceram novos padrões e mantêm-se exemplares na cinematografia sete décadas depois, quando a controvérsia que o filme continua a gerar é, em si mesma, testemunha de sua efectividade (BACH, 2007, p. 207).

Ao nos situarmos neste debate sobre documentário e sua construção por meio de técnicas, o que acaba por minar sua pretensão de autenticidade absoluta, consideramos interessante esclarecer, de maneira teórica, sobre a influência da montagem, e demais recursos cinematográficos, no gênero documental. Gauthier (2011) entende que aproximação feita, sobretudo, durante a década de 1930¹¹³, entre documentário e propaganda acabou por empobrecer o primeiro.

¹¹² Interessante destacar que, durante a década de 1930, a utilização de comentários foi dominante nos documentários produzidos durante este período, pois era consenso que tal recurso, por imposição da estrutura institucional, atribuía um senso de isenção, um equilíbrio jornalístico que hoje é presente nas divisões de notícia das redes de televisão (NICHOLS, 2016).

¹¹³ Segundo Gauthier (2011), o documentário, nos anos de 1930, passa a possuir dois valores. Primeiramente, confere um duplo valor de arquivo ao filme documental, algo que hoje não existe mais. Em segundo, confere ao gênero um valor de obra de arte por transformar a realidade. Desnecessário dizer, diante do que já foi exposto, como o filme aqui analisado enquadra estas duas perspectivas de seu contexto, mesmo que em momento temporais diversos.

Entretanto, o autor reconhece lampejos de inovação na união entre propaganda e documentário. O caso exemplar disso seria os próprios documentários produzidos por Leni Riefenstahl, como “O Triunfo da Vontade” (1935) e “Olympia” (1938). Neles, observamos que a diretora, por possuir inegáveis qualidades artísticas, soube expressar muito bem a estética nazista, oferecendo um auge estético ao documentário. “O Triunfo da Vontade” seria, assim, o protótipo de filme de propaganda fundado no êxito estético (GAUTHIER, 2011).

Visualizando a questão do texto fílmico, na obra de Riefenstahl, Nichols (2016) o entende através de uma relação invertida da ideia “problema/solução”. Esta característica, comum a alguns tipos de documentário, preza pelo sentido de se construir um filme apresentando um problema e, ao decorrer da narrativa fílmica, apresenta uma ou mais soluções ao expectador. No caso específico da fonte deste trabalho, a situação é diferenciada.

A película simplifica os problemas pelos quais a Alemanha passava naquele momento, atenuando as questões reais e concentrando todo o discurso na solução, que seria Hitler (NICHOLS, 2016). Assim, a preocupação de Riefenstahl foi com a solução do contexto alemão daquele período, por meio da difusão e defesa do “princípio da liderança”, em consonância com o que desenvolveremos no subtópico 3.3.

Por fim, podemos concluir, frente ao exposto neste subtópico, que o fato de o filme de Riefenstahl poder se conceituar como documentário, não o exime de suas responsabilidades propagandísticas, como almejou a diretora durante seu ostracismo. Mesmo retratando um acontecimento verídico, “O Triunfo da Vontade” (1935) não deixa de ser um exemplo marcante da estética nazista, possuindo um valor propagandístico importante de ser estudado, sobretudo para aqueles que almejam compreender a estética política nazista e a relação deste com o cinema.

Capítulo 3 – O nazismo enquanto estética: uma análise fílmica da obra máxima de Leni Riefenstahl “O Triunfo da Vontade” (1935).

Retomando os já referenciados elementos que podem compor um filme de propaganda (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976), dando destaque para a questão do estilo visual específico da propaganda por meio dos símbolos e a utilização da emoção como força mobilizadora, analisamos, neste último capítulo, a fonte deste trabalho: “O Triunfo da Vontade” (1935). Para tanto, a metodologia de análise fílmica é fundamental. Dividimos a análise em três subtópicos.

Primeiramente, investigamos como “O Triunfo da Vontade” (1935) incorpora e reproduz, dentro do sentido benjaminiano deste último termo, elementos centrais da estética nazista. É neste subtópico que demonstramos a sacralização da política realizada pela estética nazista. Ela se movimenta a partir de um valor de culto.

Ao ser produtora de um significativo marco da estética nazista, vide a presença de seus trabalhos para o Terceiro Reich após 1945 (WEINSTEIN, 2008), Riefenstahl nos leva à questão de refletirmos sobre a contribuição do romantismo alemão para o desenvolvimento do nacional socialismo, sobretudo enquanto movimento estético. Desse modo, acreditamos ser importante vislumbrar como a estética nazista é incorporada para aquilo que Riefenstahl entendia como estética. Esta perspectiva é abordada com a interligação da análise sobre os possíveis referenciais que Riefenstahl teve à construção da sua estética, conforme debatido no subtópico 1.1.

A valorização do belo e o culto à *Germania* enquanto passado glorioso são características marcantes da estética nazista. Desse modo, o debate realizado por Norbert Elias (1997) ao explicar sobre as causas do nacionalismo, dentro do desenvolvimento do estado alemão, para entender o surgimento do nazismo é substancial. A formação do estado alemão se deu por uma sequência de fases diferenciadas, quanto aos demais casos estudados¹¹⁴ por Norbert Elias (1997). São elas: 1) posição territorial intermediária da Alemanha; 2) forte descentralização nos estados que formariam a Alemanha; 3) A cidade de Berlim como um padrão de desenvolvimento cheio de rupturas; 4) incorporação de modelos militares na classe média. Este ambiente que proporcionou a formação nacional da Alemanha foi fundamental para a relação entre líder e as massas mediante símbolos.

¹¹⁴ Referimo-nos aqui aos casos sociológicos estudados por Norbert Elias (1997) em seu trabalho, ou seja, as formações nacionais da França, Grã Bretanha, Holanda e Alemanha, realizando uma comparação.

Logo, “O Triunfo da Vontade” (1935), ao ser entendido como exemplo medular da estetização da política nazista, representa elementos característicos do romantismo que, em diferentes graus, foram apropriados pelo nacional-socialismo. Assim, consideramos relevante a discussão aqui exposta para compreender não apenas os símbolos tão perfeitamente enquadrados por Leni Riefenstahl, mas também a importância desses símbolos ao “*habitus*”¹¹⁵ nacional alemão.

Em seguida, tendo em mente os dois personagens¹¹⁶ do filme aqui analisado, Adolf Hitler e as massas, bem como o que já foi exposto e debatido no decorrer deste trabalho, argumentamos sobre como as manifestações da última são importantes instrumentos de propaganda. Partimos da percepção de que o retrato estético das manifestações de massa é um relevante elemento ao convencimento das mesmas (ROVAI, 2015). Em diversos momentos do filme, estas manifestações são unificadas por meio da técnica de *fusão*, seja com a bandeira da suástica ou com outros símbolos nazistas. Logo, somos possibilitados a identificar a importância do registro destas manifestações enquanto instrumentos de propaganda, dentro da estetização da política, sendo o filme de Riefenstahl um dos melhores exemplos.

É significativo entender que o elemento das massas é presente na própria formação do nacionalismo alemão (ELIAS, 1997). Este, por sua vez, se estabeleceu com a forte presença de uma política pautada na dualidade moralizante da classe média, tendo o homem como centro, com o ideal nacionalista, onde a coletividade é tomada como aspecto central.

Por fim, após discutirmos o papel das massas na fonte fílmica, debatemos sobre a questão do *Führerprinzip* (princípio da liderança), no filme de Riefenstahl. Conforme destacou Kracauer (1988), Adolf Hitler é o grande protagonista da película. A técnica de enquadramento, utilizada pela diretora para documentar os discursos de Hitler, por sua vez, auxiliou na construção de uma imagem de liderança mítica para o *Führer*.

Conforme identificamos em Welch (2011), o princípio da liderança configurou-se como um dos mais importantes temas da propaganda nazista de Goebbels. O líder encarna-se como uma figura mística e guia do destino da nação. O sucesso da Alemanha está diretamente ligado à genialidade do líder. O filme aqui analisado almeja justamente demonstrar que o

¹¹⁵ Norbert Elias (1997) conceitua “*habitus*” como um saber socialmente aceito. O “*habitus*” muda com o tempo, pois as experiências e as sortes de uma nação também mudam. Ou seja, o “*habitus*” nacional transformar-se de acordo com o acúmulo de experiência de uma determinada nação.

¹¹⁶ Conforme abordamos no subtópico 2.3, o documentário, ao contrário do que se pensa através da velha oposição entre o referido gênero e a ficção, pode ser ter personagens em sua produção. Todavia, a distinção encontra-se na maneira como o personagem é apresentado. A noção de personagem, advinda da sua relação com a atuação, deve restringir-se a uma autorrepresentação do ator, e não em uma simulação, de modo a conferir maior autenticidade, algo caro ao gênero documental.

sucesso da Alemanha enquanto nação está centrada em Hitler e na sua exímia capacidade de liderança¹¹⁷.

Desse modo, o culto ao líder, atrelando-o aos símbolos nacionais/nazistas é essencial à efetivação do “princípio da liderança” na película. Consideramos esse um dos elementos centrais de “O Triunfo da Vontade” (1935), sobretudo quando recordamos a importância do líder a um movimento e estado totalitário (ARENDR, 2012).

¹¹⁷ Sobre a construção mítica de Hitler como “salvador da nação”, Kershaw (2001) nos mostra como a imagem de Hitler, enquanto líder, foi difícil de ser construída durante os anos iniciais do governo nazista. Se, por um lado, as conquistas do partido nazista eram ligadas diretamente ao líder do partido, os fracassos também eram ligados à sua imagem. Entretanto, com a Noite das Facadas Longas e a morte do presidente von Hindenburg, ambos em 1934, o caminho à constituição da imagem de Hitler como *Führer* do povo alemão foi sendo pavimentado, encerrando-se em 1936 com remilitarização da Renânia. Neste contexto, o filme “O Triunfo da Vontade” (1935) teve um importante papel na transferência da imagem de Hitler como “chanceler do povo”, comum quando ele assumiu o cargo de chanceler, em 1933, para “líder da nação”.

3.1. “O Triunfo da Vontade” e a estética nazista.

Ao pretendermos realizar um debate sobre a estética nazista em “O Triunfo da Vontade” (1935), acreditamos ser necessário entender a importância de um elemento que estamos comentando e analisando ao longo deste trabalho: os símbolos. No primeiro capítulo, mais especificamente no subtópico 1.3., objetivamos compreender que os símbolos possuem um forte potencial propagandístico no filme de Riefenstahl, para não dizer na estética nazista. Desse modo, almejamos compreender, neste momento, de que maneira, pensando o contexto específico alemão, os símbolos podem exercer um efeito tão poderoso nas massas, pensando no objetivo fundamental do filme, que era mostrar o renascimento alemão através do governo nacional socialista.

Quando debatemos sobre o conceito de *aura* e sua importância para entender o efeito que o filme pode ter produzido¹¹⁸ durante o governo nacional-socialista, comentamos sobre como a estética nazista, pautada sobretudo na união entre arte e política, teve suas possíveis origens no romantismo alemão. Conforme identificamos em Benjamin (2012), a estética nazista é oriunda da arte burguesa do século XIX, mais especificamente do romantismo alemão.

Logo, para explicarmos de maneira mais satisfatória a estética nazista e, sobretudo, como se constrói o afeto entre massas e líder, mediada por símbolos, necessitamos debater sobre as condições e especificidades do nacionalismo germânico. O romantismo desempenhou um papel ativo no desenvolvimento do sentimento de pertencimento nacional na Alemanha, especialmente por procurar identificar, dentre outras coisas, a “origem comum” do povo germânico, através da construção idealizada de uma *Germania*, a grande nação alemã de outrora que necessita ser reconstruída. Tal discurso conseguiu grande ressonância no contexto da unificação dos reinos alemães.

Muitos intelectuais do período, como o historiador alemão Johann Gustav Droysen¹¹⁹ (1808-1884), responsável por contribuir para a fundamentação do campo teórico metodológico do conhecimento histórico, eram grandes defensores da unificação. Neste contexto discursivo, um debate sobre o nacionalismo alemão é necessário.

¹¹⁸ Conforme nos alerta Taylor (2009), é muito complexo mensurar os efeitos de uma obra de propaganda, sobretudo com o gradativo aumento da distância história, ainda mais por esta pesquisa não se tratar de um trabalho quantitativo. Não excluimos a importância de “O Triunfo da Vontade” (1935) como um forte exemplo da propaganda nazista, dado os inúmeros fatores que elencamos até este momento. Todavia, tomamos cuidado para não potencializar, excessivamente, bem como não cometer generalizações quanto aos efeitos que o filme de Riefenstahl podem ter proporcionado nas massas alemães daquele contexto.

¹¹⁹ Importante membro do historicismo alemão.

O sociólogo Norbert Elias (1997) nos oferece caminhos interessantes para pensar como se constituiu o sentimento nacional na Alemanha, comparando com os casos da França e Grã Bretanha, por exemplo. O surgimento das grandes e populosas nações estado deu-se por meio da confluência de três fatores. Primeiramente, a crença profundamente sentida pelos indivíduos; em seguida, a consciência individual consubstanciada; e, por fim, o estado como valor supremo ao indivíduo.

O nacionalismo consagrou-se como a mais poderosa crença social dos séculos XIX e XX (ELIAS, 1997, p. 141). Seu nascimento foi propiciado pela ascensão da classe média a cargos dirigentes de uma nação, a partir do século XVIII. Esta, permeada pelos valores humanistas do iluminismo, entrou em choque com outros tipos de valores, defendidos pela aristocracia e nobreza que, anteriormente, ocupavam tais posições.

Isso, por sua vez, acabou por ocasionar a convivência de duas condutas contraditórias em sua essência. A primeira é a “conduta moral”, oriunda do tempo que a classe média ainda não havia ascendido, possuindo como valor central o homem, o indivíduo. A outra, nomeada de “conduta nacionalista”, consiste no valor supremo da coletividade, tendo sua origem no código maquiavélico de poder, dominante em algumas áreas do poder do estado, como a referente às relações interestatais.

Ao pensarmos o caso alemão, podemos notar especificidades que merecem ser elencadas, de modo a entender a importância dos símbolos para a sociedade alemã, sobretudo os de caráter nacional. Se, nos demais estados nação, a classe média passou ocupar as posições outrora pertencentes à aristocracia militar, na Alemanha, a *intelligentsia* nacionalista alemã, ao contrário dos nacionalistas de outros países, voltou-se contra os ideais humanistas e morais da classe média em ascensão.

Elias (1997) entende uma tendência geral, a aplicação da sobreposição, por ideais nacionalistas, da imagem ideal do país, da nação, sobre os ideais humanistas e morais. Sobreposição essa que foi alimentada pela classe média¹²⁰.

No século XVII, era pacífica a ideia de que a defesa dos princípios morais e dos direitos dos seres humanos eram o caminho para o progresso em direção a um futuro melhor. Isso, sob a égide do Iluminismo. Entretanto, com a ascensão da classe média às posições de comando, perdeu-se a esperança de um futuro melhor, outrora pretendido. Este cedeu lugar à valorização, à rememoração do passado, de um passado glorioso e idealizado.

¹²⁰ Ao ascenderem, a classe média enfrentou diversas dificuldades, frente aos mecanismos de poder que nunca havia dominado, ou mesmo participado de modo mais efetivo, anteriormente. Com isso, acabaram por permitir a perpetuação, de maneira mais acentuada, os valores maquiavélicos, no sentido tradicional do termo, na maneira de gerir questões de estado (ELIAS, 1997).

O “eu” do indivíduo, do progresso, passou a ser substituído pelo “nós” da nação. O conceito de progresso perdeu seu *status* nos países onde a classe média ascendeu ao poder (ELIAS, 1997). O indivíduo abre mão de suas características pessoais para integrar a um coletivo, de modo a fortalecer-se. A imagem ideal de nação acabou por superar os antigos ideais humanistas e moralistas.

A permanência do código de conduta maquiavélico, segundo comentamos, acabou por propiciar a transformação de uma política individual para uma política coletiva. O código acabou por ser incorporado ao código da classe média e, com isso, transformado. Originalmente sendo pensado sob medida aos príncipes, o código maquiavélico passou a ser aplicado como conduta de negócios entre estados nação. Conforme explana Elias

Mas a política de poder, adotada em nome de uma nação e não de um príncipe, não podia continuar sendo concebida e representada como a política de ou para uma pessoa. Era uma política levada a cabo em nome de uma coletividade tão vasta que a maioria de seus membros não se conheciam nem podiam se conhecer uns aos outros (ELIAS, 1997, p. 138).

Apesar do estado nacional, nos séculos XIX e XX, possuir uma organização mais complexa do que as sociedades mais simples, podemos identificar vínculos emocionais de indivíduos com a coletividade, que são cristalizados em torno de símbolos comuns, constituídos de valores absolutos e inquestionáveis. A criação de símbolos entre os indivíduos do poder, na classe média, e a coletividade pauta-se em um envolvimento emocional entre o indivíduo e o coletivo. Por sua vez, a coletividade passa a ser tratada por sua natureza sacra¹²¹.

Os símbolos da coletividade passam a integrar as nações estado. Os símbolos verbais ganham muita força. Com isso, estes símbolos adotam um caráter ainda mais impessoal. Isso nos leva a refletir, frente ao nosso objeto, a maneira pela qual Hitler usava os símbolos, sobretudo verbais por meio do seu discurso, como forma de atingir o ímpeto emocional presente na relação coletivo/indivíduo.

O nacionalismo, por meio do símbolo, passa a proporcionar uma simbiose entre o indivíduo e o coletivo, onde o primeiro passa a representar, pelo segundo, características pessoais. Logo, o papel do símbolo é mediar esta simbiose. Ele passa, com isso, a possuir um poder deflagrador de disposições nacionais presentes no indivíduo.

¹²¹ A coletividade passa a ter valor sacro no estado nacional dentro deste contexto de relação entre indivíduo e sociedade relacionada na adoção, pelo código humanista da classe média, de uma política de poder maquiavélica (ELIAS, 1997). Isso acaba por influenciar na adoção de uma estética sacra pelo nazismo (BENJAMIN, 2012).



Fotograma 25: Hitler visto “de costas”, onde temos a sua figura iluminada perante às massas. **Fotograma 26:** Hitler em plano americano, durante seu discurso de encerramento, afirmando que o partido cada vez mais irá se parecer com uma ordem religiosa. **Fotograma 27:** Em seguida, Riefenstahl enquadra o ornamento da suástica com a águia em cima, destacando o culto aos ornamentos simbólicos nazistas, interligando de maneira magistral, po meio da montagem, ao que Hitler estava proferindo.

Nos fotogramas apresentados, acreditamos conseguir esclarecer a presença do debate, da ideia de nacionalismo, anteriormente apresentado, e seus desdobramentos presentes no filme de Riefenstahl (1935). Retratando a cerimônia de encerramento do VI Congresso do NSDAP, os fotogramas ilustram a simbiose entre multidão e indivíduo, no caso, Hitler, e a simbologia, que possibilita a mediação entre ambos. O enquadramento em que conseguimos

captar que, o partido “na sua essência, vai parecer-se com uma ordem religiosa” ainda nos confere um caráter extra, já apresentado neste trabalho: o caráter sacro das manifestações de massa do nazismo (BENJAMIN, 2012). A ritualização presente na cerimônia possibilita o fortalecimento da relação entre líder e coletivo, preponderante no nacionalismo. Contudo, não adentramos nas possibilidades de impacto dessa cena no espectador que assistiu ao filme¹²².

Identificando os símbolos como elementos propagandísticos de destaque em “O Triunfo da Vontade” (1935), enxergamos que eles, ao permearem unidade, permitem a continuidade do sentimento nacional. Conforme já referenciamos, o símbolo possui um papel de destaque na narrativa fílmica de Riefenstahl. O poder de aglomeração em torno do sentimento.

Frente ao exposto, somos capazes de elencar dois protagonistas, os dois atores do filme: Adolf Hitler (indivíduo) e as massas (coletivo)¹²³. O filme da Riefenstahl almeja documentar, a partir do congresso, o renascimento alemão. Não há, ao menos diretamente, referências antisemitas, como vislumbramos em outros documentários, vide o exemplo já comentado de “O Eterno Judeu” (1940), de Fritz Hippler.

Por outro lado, “O Triunfo da Vontade” (1935) não é um filme de exaltação militar. Diretamente, a película não apresenta como temática a guerra. É um filme que representa o tempo. Uma modificação de tempo, onde o sofrimento é abandonado, deixado para trás, dando lugar para a felicidade trazida pela vitória que os nazistas representavam. Um novo tempo onde a Alemanha estava renascendo (ROVAI, 2005).

A especificidade deste filme está não somente nas técnicas, mas no propósito ao qual ele se serviu. Sua ideia é o renascimento, é a construção do *Reich* de mil anos. Para cumprir

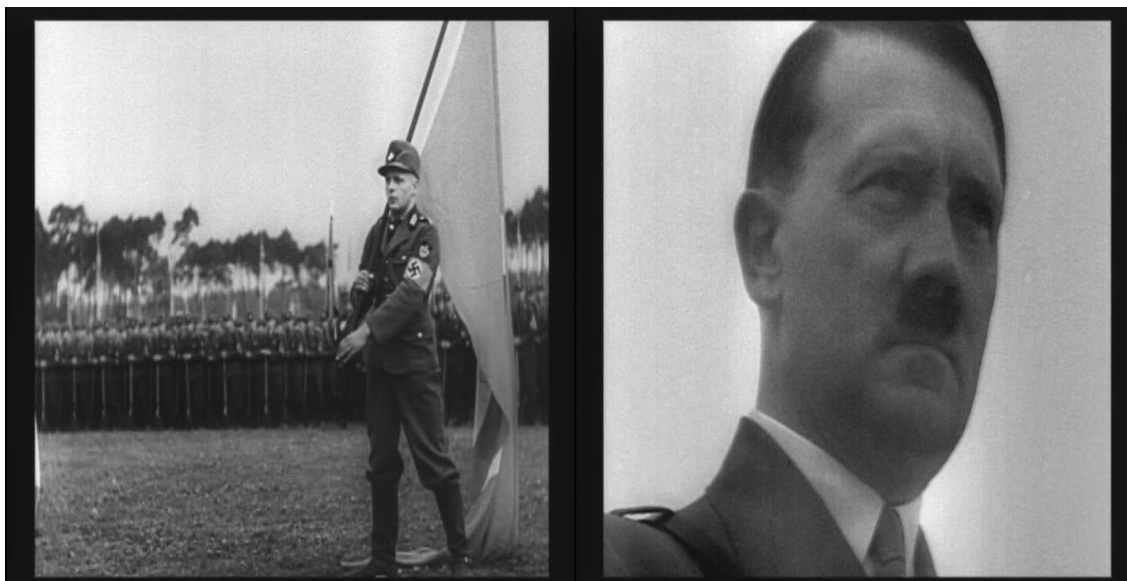
¹²² Taylor (2009) nos revela que, embora considerado uma obra prima do cinema de propaganda nazista, bem como o reconhecimento do seu trabalho estético, “O Triunfo da Vontade” (1935) não conseguiu um bom êxito de bilheteria, permanecendo muito pouco tempo em cartaz. Não podemos nos esquecer, contudo, a dificuldade de se medir os efeitos de uma propaganda, conforme já referenciamos anteriormente, com o mesmo autor.

¹²³ Rovai (2005) entende que, para além destes dois participantes, há ainda um terceiro protagonista: a cidade de Nuremberg. O sociólogo defende que o aparecimento da cidade no filme, em seu início, tem como objetivo mostrar a modificação da Alemanha antiga (representada pelas edificações medievais da cidade) para o novo e brilhante futuro (representada pela chegada de Hitler das nuvens) através do nazismo. Nesta dissertação, não a elencaremos pelo motivo de que, em primeiro lugar, a cidade aparece apenas nos momentos iniciais do filme, sobretudo na chegada de Hitler, quando a cidade é apresentada ao espectador, de modo que não reconhecemos um papel tão efetivo no ideal propagandístico quanto os símbolos, por exemplo. Em consonância com este motivo, elencamos um segundo: frente ao objeto deste trabalho, não conseguimos vislumbrar uma relevância tão efetiva como as massas, Hitler e os símbolos para entendermos a ideia de cinema de Riefenstahl. Vale-se lembrar que a arena onde ocorriam os discursos, ainda existente parcialmente, fica nos arredores da cidade. Claro que não excluimos que, como um trabalho voltado ao campo de história, diferenças hermenêuticas com um trabalho sociológico como o de Rovai (2005) sejam naturais e mesmo salutares para a compreensão de um filme tão complexo como “O Triunfo da Vontade” (1935).

tal objetivo, Riefenstahl necessitou de instrumentos técnicos que evitassem que algo cerimonial, quase religioso, ficasse monótono ao público.

Assim, identifica-se uma montagem que preza pela dinamicidade (ROVAI, 2005). Oriunda da relação que teve com os “cinemas de montanha”¹²⁴, de Fanck, a realizadora caracterizou sua técnica de montagem pautada, em consonância com o que expomos no subtópico 1.1, no princípio de repetição de “montes e vales, altos e baixos” (RHIEL, 2008). Isso acabou por conferir ao filme uma quebra da possível monotonia que, por muitas vezes, cercaria um filme sobre um congresso político.

Atrela-se a isso a produção de uma associação entre fala e imagem. Tal mecanismo permite uma reverberação de sentido muito maior. A maneira como a diretora construiu seu filme por meio da montagem propicia este entendimento através da alternância entre o que é dito em discursos ou em juramentos de lealdade, seja a Hitler, seja ao renascimento alemão. Para além da montagem, muitas vezes, a câmera também auxilia como elemento de identificação, por meio de enquadramentos específicos e/ou movimentos. A câmera procura acompanhar os gestos realizados no filme.



¹²⁴ Ao discutir sobre a relação entre os filmes alpinos, dos quais Riefenstahl foi um dos maiores expoentes, e os filmes da estética nazista, Sontag (1986) argumenta que as ficções alpinas representavam a vertigem sobre o poder. Eram aspirações a lugares altos. Os filmes nazistas, por sua vez, retratam a sociedade perfeita alcançada. Nos filmes alpinos, com suas aspirações de grandeza wagneriana, traziam uma aspiração de elevada mística que se concretizou, posteriormente, com Hitler. Esta aspiração elevada e, por consequência, esta vertigem sobre o poder era representada, simbolicamente, pela beleza das montanhas.



Fotograma 28: Enquadramento em plano meio conjunto do soldado no momento em que é dito “um povo”. **Fotograma 29:** Adolf Hitler em *close up* quando dizem “um *Führer*”. **Fotograma 30:** A águia nazista, em angulação de contra *plongée*, em que dizem “um *Reich*”. **Fotograma 31:** Enquadramento de uma bandeira trêmula da suástica quando é dito “uma Alemanha”.

Frente aos fotogramas acima expostos, somos capazes de visualizar de que maneira Riefenstahl constrói sua produção de sentido por meio da associação entre fala e imagem. Durante o dizer da frase “um povo, um *Führer*, um Reich e uma Alemanha”, a diretora intercalou cada parte com uma imagem específica, respectivamente: a massa com o trabalhador inclinando a bandeira, o rosto de Hitler, a águia e a bandeira da suástica. Por sua vez, este recurso permite, primeiramente, a produção de significado a estes símbolos, de acordo com o pretendido pelo filme. A alternância promove uma perfeita submissão. Um alinhamento das pessoas em busca da coreografia perfeita (SONTAG, 1986).

Em segundo, propicia o desenvolvimento de emoções. Será o caso, por exemplo, da intercalação entre o rosto de Hitler, enquanto discursava, e o rosto da juventude, durante a cena da Juventude Hitlerista, conforme veremos no próximo sub-tópico. Esta alternância possibilita uma produção de sentido que promove o fortalecimento das palavras do líder.

A construção do filme almeja mostrar a unidade do partido (TAYLOR, 2009). Um destaque que estamos dando ao longo deste trabalho é a vasta presença de símbolos em “O Triunfo da Vontade” (1935), bem como a produção de sentido que a montagem, sobretudo, proporciona. Isso acaba por fortalecer a presença de um valor de culto ao partido, estabelecendo um vínculo propagandístico valioso. O filme cultua a liderança do NSDAP e os

símbolos ligados a esta, como salvadora, como aquela que oferece o renascimento da Alemanha após a humilhação imposta pelo Tratado de Versalhes. As massas possuem o objetivo de legitimar o novo governo. Demonstrar como a nação está se reerguendo. Com isso, a estética do filme se organiza através do líder. Hitler é o protagonista, o centro de toda a narrativa.

“O Triunfo da Vontade” (1935) pode ser enxergado, assim, como um grande exemplo da estética nazista. O filme é uma combinação entre realidade e estilização (WELCH, 2011). O nazismo é o triunfo do poder pela grandiosidade, possuindo um desprezo por tudo que é reflexivo, crítico (SONTAG, 1986). O que importa é o culto. Tal qual o nazismo, o que importa para Riefenstahl não é a história, mas o mito. Ao apresentar seu filme como puramente histórico, após 1945, a diretora procurava minimizar o impacto propagandístico de sua obra (TAYLOR, 2009).

Contudo, é inegável a intersecção entre a estética desenvolvida por Leni Riefenstahl e o nazismo. A estética fascista, segundo Sontag (1986), é oriunda do refreamento das forças vitais, baseando-se em duas características aparentemente opostas: egomania e servidão. Estas formam todo o aparato de magnificência das cerimônias nazistas: a transformação, através da manipulação, das pessoas em objetos, ao redor do efeito dominante da “figura líder”.

Os movimentos devem ser restritos, organizados e reprimidos. É justamente isso que observamos nas manifestações de massas enquadrados por Riefenstahl. São movimentos ritmados, tal qual sua montagem, organizados e comandados segundo os desígnios do líder. Hitler é representado como o benigno “superespectador”, onde sua presença consagra todas as cerimônias.

Nisso, as massas são representadas como o reflexo da unidade do estado. Podemos elencar as manifestações de massa de “O Triunfo da Vontade” (1935) como um exemplo de destaque da coreografia fascista pela sua composição de uma alternância entre um movimento incessante e uma postura estática. Há momentos de exaltação, sobretudo durante as demonstrações de afeto e apoteose a Hitler, bem como momentos estáticos, de movimentos sincronizados. Esta última mostra-se presente nas marchas e nos momentos mais cerimoniais do filme, como no juramento de lealdade dos trabalhadores ao *Führer*. Os nazistas, dentre outras coisas, perceberam o poder das demonstrações de massa (WELCH, 2011, p. 132). O ritual de massas é intrínseco a uma liturgia quase religiosa.

É interessante destacarmos que, embora reconhecida quanto à sua técnica cinematográfica, Riefenstahl não é considerada um gênio artístico como outros diretores

similares a ela, sobretudo soviéticos, como Vertov e Eisenstein (SONTAG, 1986). Nos livros sobre história de cinema, os referidos realizadores soviéticos são frequentemente citados como grandes exemplos da união do cinema com a política. No caso de Riefenstahl, as citações são mais escassas. Talvez, isso se deva a sua eterna associação com o nacional socialismo, que provocou sua “aposentadoria” enquanto realizadora cinematográfica. Algo que foi intransponível, mesmo com seu “renascimento” nas décadas de 1980 e de 1990, conforme comentamos no subtópico 1.1. Podemos pensar que o destaque do trabalho de Leni Riefenstahl, ainda mais quando pensamos em “O Triunfo da Vontade”, esteja na maneira como ela casa a estética com a política, algo muito bem desenvolvido pelo nazismo.

Para Rovai (2005), a realizadora alemã não busca um conceito de imagem, mas formas de expressão. Ela procura expressar o novo estado de espírito da Alemanha naquele momento: o triunfo sobre a adversidade. Para tanto, a diretora une o desenvolvimento técnico, atrelado ao acesso a recursos inimagináveis que possuía, com a exploração por novas maneiras de expressão. Este último pode ser visualizado pela grande quantidade de câmeras (em torno de 30) distribuídas para captar as mais diversas perspectivas do evento documentado, bem como pela enorme quantidade de metros de filme, aproximadamente 100.000 metros (LEISER, 1974).

“O Triunfo da Vontade” (1935) foi construído para projetar a maneira como Hitler seria enxergado na posteridade. O filme almeja proporcionar a imagem de um líder que está lado a lado de seus manifestantes. Dessa maneira, Riefenstahl construiu um passado mítico para o *Führer* e para o movimento. Tanto é fato, que Hitler recorre ao episódio do *putsch* de Munique¹²⁵, em discurso durante evento noturno no congresso (aproximadamente em torno de 01h:00’) sob um mar de bandeiras da suástica, na tentativa de criar uma ancestralidade ao movimento, de modo que ele pudesse construir sua própria mitologia.

¹²⁵ O *Putsch* de Munique foi uma fracassada tentativa de golpe que ocorreu em 09 de novembro de 1923, sendo duramente reprimida pelo governo alemão. Neste episódio, 16 nazistas morreram. Adolf Hitler foi preso com 34 anos, ficando encarcerado na Prisão de Landsberg, onde redigiu “Minha Luta”.



Fotograma 32: Hitler em plano americano, “batizando” as novas bandeiras da suástica.
Fotograma 33: Riefenstahl, em enquadramento posterior, destaca o batismo da bandeira em plano detalhe¹²⁶.

Nesta emblemática cena que visualizamos em cima, somos capazes de perceber a maneira como o filme almeja construir a mitologia do movimento por meio da sacralidade política. Nos fotogramas apresentados, observamos que Hitler está “batizando” as bandeiras da suástica com outra. Este ato é alternado, na película, por tiros de canhão. Toda esta ritualização acontece na cerimônia de homenagem aos soldados alemães mortos durante a primeira guerra mundial, no Estádio Luitpold.

A bandeira que está sendo utilizada para batizar as novas é a “velha bandeira de sangue”¹²⁷ usada durante o *putsch* de 1923. Hitler, solenemente, toca as novas bandeiras com a “reliquia sagrada” do movimento nazista. Uma bandeira que, para eles, representa um momento glorioso, de sacrifício na história do partido e, a partir daquele momento, do país inteiro, mesmo que a tentativa de golpe tenha sido desastrosa. Esta cena configura-se como um dos exemplos mais emblemáticos de ritualização presente no filme, onde percebemos o misticismo e a ligação entre passado e futuro que foi tão típica do movimento (WELCH, 2011).

Com vistas a isso, tomamos a liberdade de discordar, frente ao exposto, da proposição de Rovai (2005), ao propor que o filme de Riefenstahl possa ser entendido como um filme de

¹²⁶ Podemos conceituar plano detalhe quando o enquadramento é “referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos etc.); quando a coisas, diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupado todo o espaço da tela” (COSTA, 1987, p.181).

¹²⁷ Segundo Welch (2011), a “bandeira de sangue” recebeu este nome por conter o sangue dos mártires nazistas mortos durante a fracassada tentativa de golpe de novembro de 1923.

ficção. Embora reconheçamos a construção do filme, bem como a encenação dos eventos que compõe o VI Congresso do NSDAP, somos impossibilitados de compreender “O Triunfo da Vontade” (1935) como uma obra de ficção.

Este fato justifica-se por duas perspectivas básicas. Primeiramente, ocorre a documentação, mesmo que artificial, de um importante evento do calendário nazista. Em adição, conforme viemos trabalhando, o filme constitui-se como uma obra de propaganda. Por mais que Hitler seja um protagonista, atuando como um líder carismático (ROVAI, 2005), isso não diminui o efeito de um dos elementos mais importantes na película: o princípio da liderança.

Ao construir o filme em torno do líder, Riefenstahl o apresenta como um agente ativo no processo de reconstrução da Alemanha. Isso se converte, analisando sob a ótica do contexto do filme, em uma importante arma de propaganda, sobretudo se considerarmos a importância que o princípio da liberdade possuía para Joseph Goebbels.

A relação entre líder e massa, intermediada por significantes simbólicos como a suástica e a águia, reforça a importância do líder e sua missão: a glória alemã. Indo além, de acordo com o que expomos no subtópico 2.3, a existência de um personagem não inibe a caracterização de um filme como documentário. O próprio conceito deste gênero cinematográfico abarca a concepção de atuação, desde que ocorra a autorrepresentação, ou seja, o ator se represente no filme, e não a simulação (GAUTHIER, 2011). Identificamos ser esse o caso de Hitler em “O Triunfo da Vontade” (1935), contrastando com a concepção de Rovai (2005) onde, por identificar Hitler como ator, o filme de Riefenstahl, por sua vez, pode ser compreendido como filme de ficção.

Por fim, ao realizarmos este breve debate sobre a construção estética do *Magnum opus* de Leni Riefenstahl, bem como sua associação com a estética nazista, necessitamos debater os dois elementos que consideramos centrais no filme: o líder e as massas. Para tanto, realizamos a divisão em dois subtópicos, onde abordaremos, respectivamente, a maneira como as massas tornam-se importantes meios estéticos e propagandísticos, no filme, e como isso foi construído; e a abordagem do *Führerprinzip* no filme de Leni Riefenstahl por meio de sua técnica.

3.2. As manifestações e o convencimento das massas.

Tendo por princípio a importância da relação entre líder e as manifestações de massa para a estética nazista, conforme debatemos anteriormente, nos dedicamos, neste subtópico, em desenvolver um dos protagonistas do filme de Riefenstahl: as massas¹²⁸. Interessante destacarmos que, na maioria dos filmes de propaganda produzidos, essencialmente na primeira metade do século XX, as massas constituem-se como foco central para os efeitos hipnóticos advindos de uma cinematografia propagandística, o que podemos conceituar como “efeito das multidões” (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976).

Esta perspectiva, nos filmes de propaganda, tem sua origem no cinema russo. Em consonância com o que abordamos no subtópico 2.1, tendo como referências os trabalhos de cineastas soviéticos como Eisenstein e Pudovkin, a proposta do enquadramento de pessoas com o entusiasmo, nos filmes, propicia que as emoções expressas pelo coletivo de indivíduos atinjam o espectador. Tais emoções, por sua vez, são oriundas de uma solidariedade instintiva, tendo como elemento ativo o crescimento do grupo.

O “efeito das multidões” é pautado na reunião de pessoas em torno de um objetivo. De um pequeno grupo, forma-se uma grande multidão. Dessa forma, o crescimento do grupo parece contribuir de maneira diretamente proporcional ao crescimento das emoções inerentes aos indivíduos.

Em seu filme (1935), Riefenstahl faz uso do recurso de panorâmicas¹²⁹ das multidões, muito comuns nos documentários nazistas. Entretanto, se por um lado, o uso de panorâmicas permite o enquadramento do coletivo, a diretoria utiliza *close ups* para realçar indivíduos aleatórios, ou seja, individualizá-los em meio a essas massas. A mesma técnica é usada para enquadrar o *Führer*, sobretudo em seus discursos.

¹²⁸ Partiremos da conceituação proposta por Rovai (2005) de massas organizadas para entender as manifestações desta no filme de Riefenstahl. O termo para o sociólogo pode ser definido como “a reunião de um grande número de pessoas em movimentos ritmados e marciais” (ROVAI, 2005, p. 232).

¹²⁹ Conceituamos panorâmica como um movimento de câmera que realiza a rotação da mesma em torno de um eixo fixo (XAVIER, 2017, p. 32). Isso é essencial para construir uma ideia de totalidade do campo de filmagem, ou seja, proporcionar a percepção de tudo o que está incluído nele, pois com tal recurso, amplia-se o campo ao seu máximo.



Fotograma 34: Enquadramento em *close up* de um trabalhador durante as homenagens aos soldados alemães caídos durante a I Guerra Mundial. **Fotograma 35:** Retrato da multidão de trabalhadores, em panorâmica, na sequência da fala do trabalhador presente no fotograma anterior “Vocês (os soldados mortos no conflito mundial) vivem na Alemanha”, pouco antes do discurso de Hitler. **Fotograma 36:** A mesma multidão, também enquadrada pelo movimento da panorâmica, desta vez com a câmera posicionada atrás dos mesmos, durante o discurso do *Führer*. **Fotograma 37:** Hitler em plano americano discursando aos trabalhadores.

Nestes fotogramas, conseguimos demonstrar como o efeito das multidões se constrói no filme de Riefenstahl. Selecionamos a cena da cerimônia de juramento do Serviço de Trabalhadores do Reich, já brevemente comentado no subtópico 2.1, ao *Führer*.

Primeiramente, a diretora capta, em *close up*, o rosto de um membro da massa, durante a homenagem dos trabalhadores aos soldados mortos na primeira grande guerra, onde se menciona os principais conflitos em que a Alemanha esteve envolvida no conflito mundial: Langemark, Tannenber, Liége, Verdun, Somme, Duna e Flanders. Interessante destacar que este trabalhador do fotograma é o que parece comandar toda a cerimônia, como se fosse o cerimonial. Ele é quem pergunta aos demais trabalhadores de que cidade, ou região, da Alemanha cada um advém. É ele quem dá início à celebração de Hitler como o *Führer* da Alemanha, conforme demonstramos com a associação que Riefenstahl promove entre a linguagem falada e a simbologia imagética, no subtópico anterior.

Logo em seguida, representa-se a massa por meio de uma panorâmica em contra *plongée*, durante a fala do trabalhador individualizado em *close up*. Na imagem seguinte, as massas são novamente enquadradas por meio de panorâmica, com a angulação também em contra *plongée*, mas em um posicionamento diferente do primeiro fotograma, sendo apresentadas de costas, de modo a ampliar a quantidade de indivíduos que a compõe dentro do campo de filmagem¹³⁰.

Em sequência, Riefenstahl enquadra desta vez Hitler, da tribuna, em plano americano, discursando sobre a importância que o novo conceito de trabalho terá para a “Nova Alemanha”, ao afirmar que o trabalho não irá mais segregar, mas unir o povo alemão. Um trabalhador não seria mais conhecido, dessa maneira, por pertencer a uma região específica do país, mas por ser germânico.

Estas imagens necessitam um comentário mais alongado, devido a algumas características que consideramos interessantes à análise que estamos realizando. O sociólogo Márcio Rovai (2005) entende que as manifestações de massa são parte de destaque do filme de Riefenstahl, juntamente com Hitler e a cidade de Nuremberg.

Partindo do conceito de massa fechada¹³¹, através de suas leituras sobre Elias Canetti, Rovai (2005) procura construir uma explicação para a sensação de pertencimento que o indivíduo sente ao integrar tal coletividade. Para ele, ao procurar controlar a noção de espaço e tempo, as “massas fechadas” acabando por serem mais eficazes, pois, ao se preocuparem

¹³⁰ Conceituamos campo cinematográfico, o campo de filmagem, como “a porção de espaço enquadrado” (COSTA, 1987, p. 180).

¹³¹ Rovai (2005) trabalha sobre a perspectiva de que a massa fechada possui uma preocupação maior com as condições de crescimento da massa, pautada no investimento da sua durabilidade. A massa fechada não é pura e simplesmente um ajuntamento de pessoas, mas uma administração do espaço e do tempo das massas, promovendo uma sensação de pertencimento, por meio da repetição (seja dos locais, das datas e da hora dos encontros), nos indivíduos.

com a repetição e a maneira que os encontros acontecem, o indivíduo se liga de modo bastante eficiente ao coletivo.

Optamos, contudo, por um caminho de análise um tanto quanto diferente ao feito por Rovai (2005), haja vista que o nosso objeto de trabalho é diferente¹³². Acreditamos ser mais concreto partirmos da concepção de nacionalismo no *habitus* alemão (ELIAS, 1997) para compreendermos os possíveis efeitos dos enquadramentos de Riefenstahl que produziram uma associação tríplice: massa, Hitler e símbolos.

Ao pensarmos na intermediação entre massas e líder, através dos símbolos, em consonância com o que já abordamos, torna-se evidente que o filme de Riefenstahl permeia o ambiente mental que cercava a Alemanha daquele contexto. O efeito hipnótico de se apresentar o “efeito das multidões” mostra-se bastante efetivo, segundo o que já discutimos. A felicidade das massas, mostradas por meio do enquadramento em *close up* de indivíduos e em panorâmica das multidões, promove uma associação única, ligando a coletividade, bem como o sentimento de pertencimento atrelado a ela, com o *Führer*.

Através do debate sobre a importância dos símbolos no nacionalismo alemão para pensar o diálogo entre líderes e massa, acreditamos que o conceito de “ornamento de massa”, debatido por Kracauer (2009), mostra-se interessante. Em obra anterior¹³³, Kracauer (1988) comenta que os ornamentos de massa presentes em “O Triunfo da Vontade” (1935) possuem como função construir uma configuração simbólica de prontidão das massas, permitindo-as serem moldadas segundo as vontades do líder, no caso, Adolf Hitler.

Para entendermos melhor esse comentário e, conseqüentemente, vislumbrar melhor o efeito das massas no filme, precisamos adentrar ao próprio conceito de “ornamento da massa”¹³⁴, construído pelo referido ensaísta. Kracauer (2009) entende o ornamento das massas como

¹³² O autor possui como objetivo principal de investigação trabalhar com o cinema de Riefenstahl enquanto manifestação estética, ou seja, a exibição e análise de um filme pelo tempo e movimento. Para tanto, ele passa a entender a massa não como uma imagem de multidão. Ele almeja entendê-la no filme e para o filme. Assim, ele aborda sua relutância em trabalhar com a massa enquanto personagem, como fez Kracauer (1988), por entender que isso poderia acabar por reduzir o filme a uma mera ilustração conceitual ou de contexto (ROVAI, 2005). Entendemos, entretanto, que ao trabalhar com a massa, assim como Hitler, enquanto personagens de “O Triunfo da Vontade” (1935), não reduziria o efeito destas a uma mera análise de contexto, sobretudo se considerarmos que o ato de se mostrar as massas em filmes de propaganda se releva anterior ao próprio filme aqui analisado, tendo sua origem, conforme já discutimos, no cinema revolucionário soviético. Pensando através do diálogo destas com o líder, torna-se evidente a possibilidade propagandista da obra de Riefenstahl, sendo esse um de nossos primordiais objetivos. Valendo-se ainda lembrar que, por ser este um trabalho de história, o contexto mostra-se essencial ao nosso objeto, diferente do que o pretendido por Rovai (2005).

¹³³ Referimo-nos ao já comentado “De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão” (KRACAUER, 1988).

¹³⁴ Siegfried Kracauer debate sobre este conceito na coletânea de ensaios intitulada “O ornamento da massa”, lançada no Brasil, em 2009, pela editora Cosacnaify.

produto do processo de produção capitalista¹³⁵, onde se forneceu uma relação das próprias massas com a realidade.

Com formação de coletividades, estas se tornam superiores aos indivíduos. Apesar de fazerem parte dela, esta os transcende. As marchas em grandes reuniões teriam assim como função despertar os sentimentos patrióticos. Esta linha de pensamento possui similaridades com o que propôs Elias (1997), onde com o desenvolvimento do sentimento nacional, o valor da coletividade passa a se sobrepor ao indivíduo que a compõe. Kracauer (2009) enxerga este fenômeno dentro da perspectiva do ornamento, ao debater sobre a relação do mito dentro das massas.

Ao proporcionar o entendimento do mundo por meio de abstrações¹³⁶, e impedir o desenvolvimento da racionalidade humana, os processos de produção capitalista acabaram por abrir espaço para a preponderância do mito sobre a razão, dada a fraqueza que a racionalidade possui dentro do capital. Desse modo, a mitologia acaba por se interligar ao nacionalismo nascente. Como disserta o autor “A teoria orgânica da sociedade que erige o organismo natural como modelo de divisão social não é menos mitológica que o nacionalismo, que ignora uma unidade mais elevada que aquela, fatídica da nação” (KRACAUER, 2009, p. 96).

A abstratividade dominante mostra que a “desmitologização”, que deveria acontecer com o avanço da racionalidade, não se concretizou¹³⁷. O mito acaba por eliminar a razão. O homem, ao ser desviado pela abstração, se nega ao verdadeiro conhecimento: a razão. Com a consolidação dessa abstratividade, o indivíduo é levado ao domínio das forças da natureza, haja vista que o homem encontra-se menos subjulgado pela razão.

A força da natureza revela toda a sua potência através do pensamento mitológico. Este reflete as premissas da natureza, curvando-se diante do domínio do destino. No círculo da vida natural, a razão não opera. A vida natural depende da instauração da verdade no mundo.

¹³⁵ O processo de produção capitalista se baseia na ideia de cada indivíduo executar uma pequena função na esteira de montagem, sem conhecer a totalidade, apenas exercendo uma função parcial e específica. O ornamento da massa, por sua vez, passa a refletir a situação contemporânea do processo de produção capitalista, sendo este o fim último do ornamento. (KRACAUER, 2009).

¹³⁶ Kracauer (2009) entende que embora permita a racionalização, o sistema econômico capitalista racionaliza de maneira ineficiente, pois a racionalidade capitalista não inclui o homem. Isso seria, na visão do ensaísta, o núcleo de debilidade do capitalismo. A racionalidade decisiva na época capitalista é aquela que emana do uso e dominação da natureza. Com isso, a abstração passa a ser a expressão de uma racionalidade enrijecida no pensamento capitalista. O pensamento capitalista se situa na sua abstratividade. O problema, contudo, consiste que a abstração acaba por se perder em formalismos, impossibilitando a passagem de conhecimentos racionais. Desse modo, o desenvolvimento capitalista acaba por implicar no crescimento ininterrupto do pensamento abstrato. Isso, para Kracauer (2009), destrói o pensamento ao transformá-lo em uma “falsa concretude”.

¹³⁷ Nesta perspectiva, a história é advinda do processo de racionalização do homem, sendo que este não abandonou as forças da natureza que o cercava. Como consequência, o pensamento histórico tem como função a “desmitologização” (KRACAUER, 2009).

Por sua vez, a penetração da racionalidade teria como função a decomposição da natureza mitológica (KRACAUER, 2009).

No ornamento, a natureza é dessubstanciada. O homem não se figura nele como algo total, mas como uma unidade harmoniosa da natureza. Só o resto do complexo humano entra no ornamento da massa, através de uma seleção e combinação do meio estético, onde os princípios desta seleção e combinação revelam o homem como uma unidade orgânica. O indivíduo é selecionado para fazer parte do ornamento levando em conta as leis fornecidas pelo saber ligado à época e às verdades intrínsecas a esta.

Na perspectiva da razão, por outro lado, o ornamento da massa é um culto mitológico. A ideia de uma conformidade do ornamento com a razão é uma ilusão. O modelo de massa se originou, para Kracauer (2009), da impenetrabilidade. O homem enquanto ser orgânico desaparece. A razão destrói a unidade orgânica e a superfície natural, fragmentando o homem. Contudo, ela não o penetra.

É fundamental compreender que o ornamento da massa prova se constituir um retrocesso na mitologia, pois a pura natureza se manifesta no ornamento, oriunda de uma racionalidade que não penetra, mas que se perde na abstração. Isso se torna uma questão mais complexa quando as massas se entregam às sensações advindas do culto mitológico pagão, que é justamente o que a estética nazista procurou realizar na Alemanha (1933-1945). Quando nos recordamos sobre o debate envolvendo a reauratização da imagem pelo cinema nazista, no subtópico 2.2, percebemos como isso se construiu na imagem daquele período. O valor de culto é trazido pela estética política nacional socialista de modo que a adoração não seria mais a figuras sacrossantas, mas ao *Führer* e às insígnias e ornamentos do NSDAP. Isso seria possível utilizando elementos presentes no *habitus* alemão (ELIAS, 1997) pela própria formação idiossincrática do nacionalismo na Alemanha. Procurava-se evocar um passado glorioso de tempos imemoriais de maneira similar ao pretendido durante a unificação.

O ornamento da massa tem como objetivo levar o homem à irrealidade, uma vez que o permite unir-se à natureza de maneira mais sólida, retornando-o às estruturas mitológicas de sentido. Ao unir o homem à natureza, o ornamento perde sua racionalidade, uma vez que representa a mudança da natureza sem qualquer superestrutura.

Com vistas a isso, somos capazes de elencar dois momentos do filme em que as massas são tidas como destaque: a cena dos trabalhadores e a cena da juventude hitlerista¹³⁸.

¹³⁸ Tomamos como princípio não elencar os desfiles da SS e SA por acharmos que os mesmos não se enquadram na discussão que realizamos neste subtópico. Partimos do pressuposto para esta seleção o fato de que as mesmas traduzem um efeito diferente ao das massas, pautando-se mais em uma demonstração de força, de

A primeira já foi analisada, mesmo que parcialmente, em determinados momentos desta dissertação. A segunda foi comentada brevemente na introdução. Mesmo assim, optamos por explicar um pouco mais cada uma, sequencialmente, ambicionando justamente mostrar como o “efeito das multidões” foi construído, pautando-se na própria maneira como o nacionalismo foi gerado na Alemanha (ELIAS, 1997).

Na cena dos trabalhadores, principalmente se observamos os fotogramas 35 e 36, somos possibilitados de observar que ambos são representados de uma maneira quase que militar (TAYLOR, 2009). A reconstrução da Alemanha, pretendida pelo filme, se daria através do trabalho. Contudo, não seria por qualquer trabalhador, mas pela harmonia dos “homens-trabalhadores-soldados” (ROVAI, 2005).

Este fato se concretiza se observamos dois elementos claros. Em primeiro lugar, com a militarização dos trabalhadores, dispostos a obedecer ao comandante, no caso Hitler, de modo a proporcionar o renascimento da Alemanha. Este seria realizado, contudo, não pelos trabalhadores urbanos, mas pelos trabalhadores rurais, representados pelo símbolo da pá com a suástica envolvida com folhas de trigo, como apresentamos através do fotograma 18, no subtópico 2.1.

A questão da militarização torna-se evidente na movimentação das pás, onde sob o comando, “apresenta-se” e “abaixa-se” as mesmas, de maneira similar que um soldado levanta e abaixa as armas. Segundo Rovai (2005), as pás passam, desse modo, a ser o elemento de maior correspondência com o discurso de Hitler, justamente por representar a harmonia proporcionada pelo trabalho.

A cena, desse modo, acaba por se constituir como uma saudação aos trabalhadores do campo, que representavam o ideal defendido pelo NSDAP: a harmonia através do trabalho que deveria ser o “norte” da nação, ao contrário do que se pretendia pela luta de classe. Rovai (2005) chega a considerar, inclusive, esta cena como uma das melhores do filme, justamente pela excelente orquestração da conversa do *Führer* com as massas.

Em segundo lugar, estaria a valorização dos soldados mortos na primeira guerra mundial, onde o sangue derramado por estes teriam regado o solo, preparando-o para o renascimento do povo alemão. Esta perspectiva casa-se com a ideologia de sangue e solo,

organização, do que um diálogo propriamente dito com o líder, embora Hitler esteja presente, de modo quase que onipresente, em todas as cerimônias, sendo ele o personagem principal do filme (KRACAUER, 1988). Alguns elementos como a individualização mediante enquadramento em *close up*, bem como a alternância entre massa-líder-símbolo não é observada da mesma forma, nos desfiles dos órgãos paramilitares nazistas, como é nos dois momentos que destacamos. Relembramos ainda que o filme não possuía um propósito tão propriamente bélico como o seu sucessor, “O Dia da Liberdade” (1935), que foca-se, sobretudo, em exercícios militares da *Wehrmacht*, o exército alemão.

onde os indivíduos estariam ligados ao espaço, o seu “espaço vital”, por raízes consanguíneas de tempos imemoriais (WELCH, 2011).

Riefenstahl consegue de modo único realizar a construção deste ideal por meio de sua técnica. O uso do campo e contra-campo¹³⁹, como também a ligação entre a massa de trabalhadores e o líder, se dá de maneira única. Se por um lado, as panorâmicas, os enquadramentos e os campos de filmagem de “O Triunfo da Vontade” (1935) conseguem proporcionar um sentimento de magnitude em razão das manifestações de massa, o contra campo de filmagem pode promover a sensação de uma magnitude ainda maior (ROVAI, 2005).

O contra-campo, no momento de os trabalhadores dizerem suas origens, parece transmitir a ideia de que o importante não é a região a qual se pertence, mas sim o fato de ser alemão. Para Rovai (2005), essa percepção se constrói através da perspectiva de que, ao enquadrar o trabalhador soldado no momento em que ele diz de qual região da Alemanha ele provém, em *close up*, além da individualização que já comentamos, transmite-se o sentido de que o lugar, embora não representado, se atualiza no soldado olhando para além dos limites da tela¹⁴⁰.



¹³⁹ Conceituamos contra campo em oposição ao conceito de campo cinematográfico, ou seja, a parte que não é enquadrada pela câmera e, conseqüentemente, não aparece na tela.

¹⁴⁰ Rovai (2005) destaca que os olhares dos trabalhadores não são um mero esquema de ação com Hitler e outros membros da multidão, mas sim um esquema de ação com um mundo fora da imagem.



Fotograma 38: Enquadramento do soldado em *close up* no momento em que o mesmo diz que veio de Friesland. **Fotograma 39:** O mesmo enquadramento se repete ao soldado no momento de dizer que veio da Pomerânia. **Fotograma 40:** O soldado, sob enquadramento similar, após dizer que é oriundo da Selisia. **Fotograma 41:** Também em *close up*, o soldado é retratado no momento em que diz pertencer ao Sarre.

Um possível efeito oriundo do uso do contra campo é o de prolongamento. O elemento não visível permite uma expansão do espaço para além do visível na tela, proporcionando, dessa maneira, o efeito de integração. Isso possibilita uma dinamicidade ao filme. Para além desta constatação, verificamos que ao utilizar o recurso do contra campo como elemento de integração (ROVAI, 2005), a diretora transmite a mensagem de que não importa sua região, todos são alemães.

Após esta consideração, partimos para o segundo grande encontro com as massas, que é a cena da Juventude Hitlerista. Nesta, podemos apontar como objetivo principal apresentar a futura geração da "Nova Alemanha". Como na cena que debatemos anteriormente, Riefenstahl utiliza os primeiros planos para salientar o indivíduo, no caso, os jovens. Em adição a isso, a realizadora também optou pela elevação da câmera, procurando enquadrar todos os elementos presentes na cerimônia.



Fotograma 42: Hitler saudando a juventude hitlerista, enquanto adentrava a região da tribuna aonde discursaria.

Fotograma 43: Jovem hitlerista em plano americano saudando o *Führer* que acabara de adentrar o estádio.

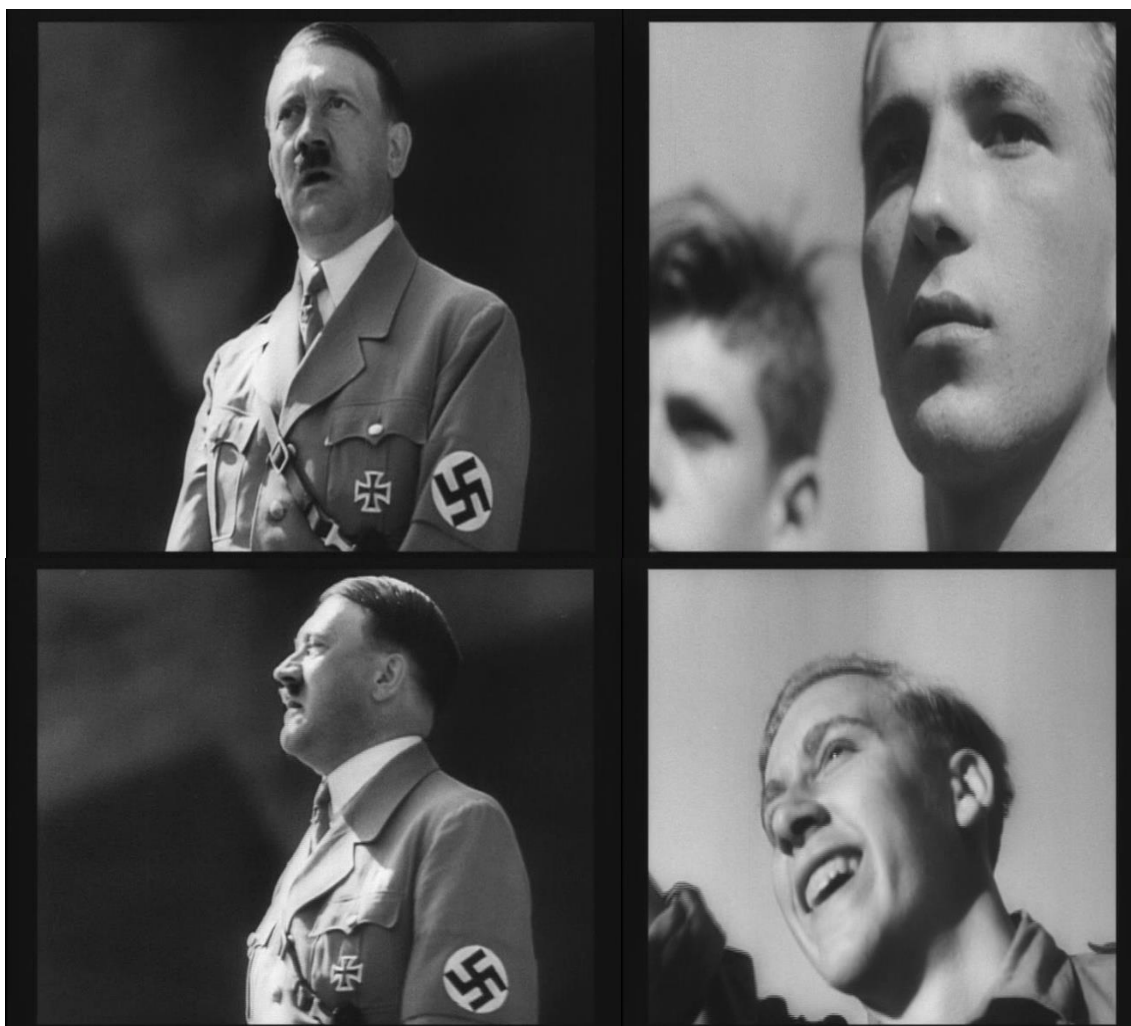
Fotograma 44: multidão de jovens que tenta adentrar o estádio onde estava acontecendo a cerimônia.

Fotograma 45: Fileira de jovens dentro do estádio realizando a saudação hitlerista.

Nos fotogramas acima apresentados, algumas características necessitam ser elencadas. Primeiramente, Hitler é enquadrado realizando a saudação em resposta à massa de jovens que o saúda antes do início da cerimônia. Em seguida, Riefenstahl individualiza um jovem, em meio à manifestação, também realizando a saudação. Neste momento, identificamos uma possível associação entre Hitler e o jovem, como se o *Führer* representasse a juventude, essa nova geração o qual habitará a Alemanha renascida apresentada pelo filme.

Nos fotogramas que seguiram aos comentados, selecionamos como exemplo dois enquadramentos da euforia da juventude hitlerista com a chegada de Hitler. Rovai (2005) destaca uma associação entre estes jovens e uma floresta recém-plantada. A nova geração, o futuro da Alemanha nazista estava sendo “plantada” neste ritual. Somos capazes de destacar ainda outro elemento emblemático: a face de felicidade dos jovens. A perfeita representação do brilhante e jovial futuro que estava sendo preparado para habitar o *Reich* de mil anos. Tanto é fato que o foco de Riefenstahl, nesta cena, são os jovens.

Na montagem realizada pela diretora, nota-se o objetivo de multiplicar o poder das falas de Hitler, através da individualização dos membros da massa, por meio de *close up*. A associação entre fala e imagem, retomando o que já comentamos no subtópico anterior, é uma característica marcante da estética de Leni Riefenstahl.



Fotograma 46: Hitler em plano americano durante discurso à juventude hitlerista. **Fotograma 47:** A imagem de Hitler é intercalada com a de um jovem, em *close up*, com expressão séria. **Fotograma 48:** Hitler novamente enquadrado em plano americano, todavia, agora lateralmente. **Fotograma 49:** Ocorre uma nova intercalação, dessa vez com um outro jovem, em *close up*, sorrindo.

No primeiro par de fotogramas apresentados, Hitler falava sobre as responsabilidades que a juventude alemã carregava, justamente por representarem o futuro da nação. Lembrando a ideia de cinema enquanto construção (XAVIER, 2017), mostra-se inteligível a opção de Riefenstahl por intercalar, logo em seguida, a imagem de um jovem sério, como que representando a consciência deste frente à responsabilidade que recaia sobre ele, no momento do discurso.

Por outro lado, no segundo par de fotogramas, a diretora retrata o momento da euforia individualizada, mas que se fazia presente nas manifestações, quando Hitler afirma que os jovens empunhariam as bandeiras que hoje a velha geração estava empunhando. Tal construção proporciona um misto de tensão com alívio.

O discurso de Hitler para a juventude apresenta como elemento central o sofrimento. A educação pelo sofrimento (ROVAI, 2005). Sofrimento este frente ao processo de renascimento da Alemanha. O esforço para que o mesmo fosse concretizado era o que importava para Hitler. Como é visível no discurso, o *Führer* pretende, por meio do sofrimento que os jovens passarão, educá-los para garantir o futuro da Alemanha que estava sendo plantado naquele momento. Ou seja, ele apresenta as dificuldades e as responsabilidades que a futura geração deverá enfrentar para dar continuidade à grandiosidade da Alemanha após o seu renascimento.

Por isso, Hitler dirige-se exclusivamente para massas organizadas (ROVAI, 2005). Somente através da organização é que as mesmas estarão prontas para segui-lo ao verdadeiro destino da Alemanha: sua grandeza, sua superioridade. Para tanto, apresentar as massas uniformizadas, disciplinadas e obedientes era fundamental. Esta representação foi comprida, conforme podemos avaliar através da análise dos fotogramas apresentados até agora.

O *Führer* é apresentado no filme como aquele que dirige, controlando as massas. Este é o seu papel, enquanto protagonista (KRACAUER, 1988). No caso da cena com a juventude, além de líder, ele também é educador, apresentando e ensinando a verdadeira missão da juventude: continuar e concretizar o renascimento alemão iniciado pelo. Hitler cobra, em seu discurso para os jovens, que eles devem ser duros, firmes, de modo a suportar as privações trazidas pela mudança dos “novos tempos” à Alemanha.

Após a discussão sobre o papel das massas em “O Triunfo da Vontade” (1935), bem como sua funcionalidade, no quesito da propaganda, e sua importância, torna-se pertinente discutirmos sobre o outro personagem do filme: Adolf Hitler. Para tanto, devemos orquestrar a argumentação por meio da exposição de um princípio fundamental para compreender os efeitos propagandísticos da fonte aqui analisada: o “princípio da liderança”.

3.3. O *Führerprinzip* em “O Triunfo da Vontade”.

Na categorização dos filmes de propaganda nazista segundo suas temáticas, proposta por Welch (2011), verificamos a presença da fonte desta pesquisa na temática do “princípio da liderança”, junto com diversos outros filmes. Tendo em vista que o outro protagonista de “O Triunfo da Vontade” (1935) é Adolf Hitler, torna-se plausível pensar de que maneira, por meio de sua técnica, o princípio da liderança reverbera na película de Leni Riefenstahl.

Tal princípio é baseado em uma especial personalidade que possua a vontade e o poder para efetivar o “estado do povo”¹⁴¹. O líder independente de qualquer interesse de facções, de grupos isolados. Sua dependência é, incondicionalmente, com o povo. Comprova-se esta afirmação quando nos remontamos aos plebiscitos e “eleições”¹⁴² (referência aos pleitos de 1933, 1934, 1936 e 1938) para *Reichstag* que funcionavam como instrumentos de legitimação para Hitler em momentos de baixa popularidade nas crises econômicas e sociais, comuns quando os nazistas assumiram o poder em 1933, que persistiram, sobretudo, até 1936. (KERSHAW, 2001).

Para Hitler (2005), o sucesso de qualquer movimento político, segundo o que já comentamos anteriormente, estaria na concentração do poder decisório a uma pessoa competente e brilhante. Os incessantes e improdutivos debates “parlamentaristas” representariam, por sua vez, o fracasso de qualquer movimento ou partido político.

A maneira como o *Führerprinzip* aparece no cinema de propaganda nazista também é digno de destaque. Majoritariamente, os filmes que abordavam tal perspectiva eram de reconstrução histórica (WELCH, 2011). Produzia-se associações entre famosos indivíduos da história da alemã, como Frederico O Grande, e Otto von Bismarck com Hitler. Tais imbricações proporcionavam uma legitimação às ações e políticas nazistas, pois se criava a aparência de uma continuidade e uma similaridade entre os acontecimentos históricos passados e o contexto do Terceiro *Reich*. Propiciava-se também o fortalecimento do senso de

¹⁴¹ Welch (2011) nos apresenta possíveis origens do princípio de liderança que permeou o pensamento político nazista, podendo ser identificado muitas fontes, como o princípio messiânico do cristianismo, os reis taumaturgos da Idade Média e o conceito nietzschiano de “super homem” (obviamente, no seu sentido deturpado) da mitologia *Völkisch*. O princípio aqui discutido é apesentado por Hitler (2005) como a antítese do parlamentarismo que estava preponderante, sobretudo, durante a República de Weimar (1919-1933). Os nazistas acreditavam que *Führerprinzip* resultou, parte da aversão que os alemães sentiam no século XIX pela política determinante de contagem de votos, e parte da maneira pela qual os filósofos nazistas, como Alfred Baumler interpretou a concepção de Nietzsche quanto o “triunfo da vontade” de indivíduos geniais.

¹⁴² O termo encontra-se entre aspas pois, durante o Terceiro *Reich*, não havia partidos de oposição ao NSDAP, ao menos não existia partidos que oferecessem oposição significativa e pública às políticas nazistas (KERSHAW, 2001).

comunidade, caracterizando o *Führer* como elemento de ligação entre o passado glorioso dos grandes homens com o futuro triunfante que estava sendo construído no presente.

Interessante vislumbrar que, embora incluído nesta categoria, “O Triunfo da Vontade” (1935) não é um filme de reconstrução histórica, mas sim um documentário. O caráter específico deste filme também se faz presente na técnica fílmica empregada por sua realizadora, quando comparado aos demais que integram o gênero.

Enquadramentos recorrentes como primeiros planos e angulação em contra *plongée* promovem a ação de uma individualização e glorificação do personagem principal do filme: Adolf Hitler. Com a exceção de alguns indivíduos enquadrados em primeiros planos, e determinados oradores do alto escalão do partido nazista, é Hitler o verdadeiro protagonista. O triunfo almejado pelo filme constitui-se em torno do culto, da apoteose ao líder.

Considerado por Goebbels como um dos temas mais importantes da propaganda nazista (WELCH, 2011), o culto ao líder e, por consequência, a exaltação ao princípio da liderança, constrói-se principalmente pela construção de uma imagem mítica de Hitler, no filme (KRACAUER, 1988). Identificamos que tal construção já se faz presente no início da obra, com a cena do avião sobre as nuvens.





Fotograma 50: Enquadramento do céu feito por Riefenstahl, no início do filme. **Fotograma 51:** O avião é retratado sobrevoando a cidade de Nuremberg. **Fotograma 52:** A diretora enquadra a cidade de Nuremberg vista por cima, pelo “céu” por onde o avião sobrevoa.

Nos fotogramas acima apresentados, identificamos a presença de uma deificação a Hitler, que se encontrava no avião enquadrado (KRACAUER, 1988). Podemos verificar três momentos claros nos fotogramas selecionados. Primeiramente, com as nuvens, onde a apresentação do céu permite uma associação com a deificação. Em seguida, o avião planando no céu, sobrevoando a cidade, onde dentro do mesmo está o salvador da pátria, conforme sugere as frases iniciais do filme¹⁴³. Por fim, o momento que consideramos mais emblemático: a observação da cidade feita em *plongée*. Isso sugere que o “enviado dos céus” está descendo até a cidade de Nuremberg, observando de cima as antigas construções e as manifestações de massa para recepcionar sua chegada, conforme podemos observar no fotograma 52, enquanto realiza sua aterrissagem triunfal.

A deificação de Hitler também é construída através da ligação entre o próprio *Führer* e símbolos chave do nazismo. Tal efeito é produzido, ou por meio de intercalação de planos ou através de técnicas básicas de montagem, como a fusão. Esta associação pode ser observada nos fotogramas que se seguem, referentes a momentos diversos no filme.

¹⁴³ Fazemos referência às frases que aparecem logo após os créditos iniciais: “Em 5 de setembro de 1934. 20 anos após o início da guerra mundial. 16 anos após o início do sofrimento alemão. 19 meses após o início do renascimento alemão. Adolf Hitler voa novamente para Nuremberg para rever as colunas de seus fiéis seguidores”.



Fotograma 53: Fusão de Hitler com as fileiras de trabalhadores marchando.

Fotograma 54: Hitler enquadrado em plano meio conjunto durante saudação na cerimônia noturna para os membros do partido, SS e SA. **Fotograma 55:** Hitler durante seu discurso de encerramento, enquadrado em plano americano. **Fotograma 56:** Enquadramento da parte de trás da tribuna onde Hitler realiza seu discurso de

encerramento. **Fotograma 57:** Hitler realizando a saudação nazista, enquadrado em plano americano, sob angulação de contra *plongée*, durante o desfile da SS e SA pelas ruas de Nuremberg.

Conforme as imagens apresentadas, somos capazes de visualizar a maneira como Riefenstahl constrói sua análise fílmica. Seguindo a ordem sequencial da apresentação das imagens, percebemos a produção de sentido frente à utilização da técnica de fusão entre a marcha dos trabalhadores e a saudação feita por Hitler. Ela sugere que a glória do trabalho, que será responsável pela reconstrução da Alemanha, funde-se à do líder. Ou seja, ele torna-se a personificação deste ideal. É pela liderança de Hitler que os alemães alcançaram sua merecida glória por meio do trabalho.

No fotograma seguinte, o *Führer* é apresentado realizando, novamente, a saudação nazista, durante a cerimônia para membros do partido. O que nos chama a atenção no enquadramento feito por Riefenstahl é a imagem de Hitler ser a única iluminada em meio aos demais, presentes no ritual noturno. Sobre a iluminação da figura de Hitler, Rovai (2005) argumenta que a mesma está sempre associada à luz.

Ao utilizar uma contraposição entre claro e escuro, por meio da iluminação em cerimônias noturnas, Riefenstahl transforma a luz como a esperança, o caminho para o futuro alemão, “a luz no fim do túnel”, sendo esta esperança personificada em Hitler. A diretora posiciona a câmera de modo que a luz sempre ilumine o “palco” do protagonista. Este recurso também permite a separação da “parte” pelo “todo”, atribuindo destaque ao elemento principal da película: o líder.

Nos fotogramas que retratam a cerimônia de encerramento do VI Congresso, somos capazes de identificar duas perspectivas claras nestas imagens que são postas, sequencialmente, por meio da montagem. Primeiramente, Hitler é apresentado como o condutor do espetáculo onde, como elemento central de toda a cerimônia, comanda todos os elementos da massa. Isso se constrói, sobretudo, pela centralidade dele em ambas as cenas. Na primeira, como destaque isolado e, na cena seguinte, como elemento central dentro do enquadramento de plano geral realizado por Riefenstahl, onde é apresentado ao espectador a profundidade e a magnitude de toda a cerimônia de encerramento, bem como toda a ritualização incorporada por meio do “mar” de suásticas, ornamentadas, em estandartes.

A segunda perspectiva da sequência de encerramento que elencamos é justamente a ritualização posta nas cerimônias nazistas. Entendemos, segundo o que já exploramos anteriormente, que o símbolo serve como mediação entre o líder e as massas. Logo,

acreditamos que este fotograma incorpora de maneira satisfatória esta percepção, uma vez que engloba os três elementos em um único campo cinematográfico.

Já no último fotograma, a maneira como Hitler é apresentado necessita de alguns comentários importantes. Em primeiro lugar, o uso da angulação de contra *plongée* possibilita enxergar o objeto, ou figura enquadrada, como algo superior, muitas vezes divino. Esta interpretação ganha substância se observarmos que Hitler tem ao seu fundo o céu, o que pode sugerir o elemento divino, para não dizer heroico¹⁴⁴, sobretudo se considerarmos a sequência da chegada de Hitler à cidade de Nuremberg, comentada no início deste subtópico. Adolf Hitler, por um sentido propagandístico, sempre aparece de costas para nuvens ou para o céu (WELCH, 2011).

Outro comentário possível de ser feito, que acaba por unir os demais fotogramas que retratam o *Führer*, apresentados ao longo deste trabalho, é o de que o líder sempre aparece sozinho no campo de filmagem (WELCH, 2011). Em adição, aparecendo sempre como elevado, acima do resto do processo. Isso pode ser traduzido para o entendimento de que o salvador desceu dos céus. Comumente, esta solidão de Hitler é justaposta com filmagens das massas.

Em momentos de crises, sejam sociais, políticas, ou econômicas, a população necessita ser tranquilizada (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976). Neste momento, lembrando Domenach (1963), pode ser efetivo adotar a lei da simplificação. Ao invés de mostrar as complexas e imbricadas causas de uma determinada crise, órgãos de propaganda, sobretudo em regimes autoritários e totalitários, optam pela simplificação de modo a propiciar um convencimento mais efetivo¹⁴⁵.

É neste ponto que identificamos a importância do princípio da liderança. Em 1934, a Alemanha ainda estava mergulha nas crises advindas da primeira guerra e do *crash* de 1929. Adiciona-se ainda à própria necessidade do partido nazista de se legitimar após o expurgo de suas dissidências internas e de seus opositores no cenário político alemão.

¹⁴⁴ A tese de Maurício Rovai (2005) para a centralidade de Hitler em “O Triunfo da Vontade” (1935) é a de que o filme não o apresenta pautado simplesmente no princípio da liderança, mas através da construção mítica de um herói. Concordamos, em parte, com a ótica do referido sociólogo. Acreditamos que Riefenstahl promove a construção da imagem do *Führer* como herói. Contudo, ao realizar tal construção, a diretora propaga o princípio da liderança, justamente por apresentar, por meio de sua técnica, a ideia de que o herói, o líder, é o responsável pelo renascimento do triunfo alemão, graças à sua vontade para tal.

¹⁴⁵ Rovai (2005) realiza uma comparação que consideramos oportuna para o objeto aqui debatido. Ao contrário do partido comunista alemão (KPD), que almejava conscientizar as massas, explicando a complexidade dos problemas e suas respectivas causas, os nazistas optaram uma solução mais simples: fazê-las esquecer. Através do entretenimento difundido pelo cinema, por exemplo, os nazistas permitiam às massas olvidar seus sofrimentos advindos daquele contexto de sucessivas crises pela qual a Alemanha enfrentava. A instrumentalização da propaganda, propiciando a difusão de diversão e entretenimento, acabou por auxiliar a fortificar, a legitimar Hitler como *Führer*.

Desse modo, concentrou-se em Hitler a solução para os problemas da Alemanha. Era necessário, com isso, construir a imagem de liderança do *Führer*, pautada na genialidade e excepcionalidade deste. Além destas características, o líder deve transparecer confiança, segurança, solidez, sendo necessário que tais características fossem projetadas ao público, sendo verdadeiras, ou não.

Para Hitler, o que deveria caracterizar o líder é sua personalidade, sua individualidade. Partindo desta visão, a essência da democracia germânica estaria na personalidade de um homem com responsabilidade histórica¹⁴⁶ (ROVAI, 2005, p. 245). Mostra-se claro, a partir disso, o esforço de Riefenstahl em individualizar Hitler nas suas aparições no filme, a partir de planos e movimentos de câmera¹⁴⁷. A simplificação, por tanto, seria essencial ao sucesso do movimento. Simplificação essa não apenas às causas dos problemas da Alemanha (o Tratado de Versalhes), mas também à solução dos mesmos (o líder como salvador divino).

Ao apresentar-se como salvador da nação através de sua genialidade, e legitimado pelo passado grandioso, outra característica a ser apresentada sobre o líder era necessária: a infalibilidade. A autoridade não é um presente, um ganho. Ela tem que ser merecida. Por isso, a infalibilidade do líder é fundamental (ROVAI, 2005, p. 247). A construção da infalibilidade se dá através de todo apoio do instrumento de propaganda. O destino da nação não poder ser confiado a alguém passível de erro. A vitória tem que ser garantida.

A construção do princípio de liderança mostrou-se essencial não apenas por um “simples”¹⁴⁸ quesito de propaganda, mas também pela própria estabilidade do regime. O partido nazista possuía diversas áreas de interesse entre seus manifestantes. Havia aqueles interessados em montar um projeto de governo mais voltado “à esquerda”, como era o caso dos irmãos Strasser. Outro caso bastante emblemático era as SA que, sob a liderança de Ernst Röhm, tinham como máxima pretensão substituir a aristocracia militar prussiana e se tornar o embrião do novo exército alemão.

Em 1934, com o já referido episódio da “Noite das facadas Longas”, os grupos que ameaçavam a liderança de Hitler foram eliminados, juntamente com diversos políticos que, ou

¹⁴⁶ Tal proposição nos auxilia a interpretar com maior profundidade a necessidade de associação entre a figura de Hitler e personagens marcantes da história alemã.

¹⁴⁷ A construção da imagem de Hitler como líder e representante do sucesso da Alemanha foi feita de maneira tão eficiente que não houve a necessidade de outro filme com o mesmo propósito de “O Triunfo da Vontade” (1935) (WELCH, 2011).

¹⁴⁸ Utilizamos este adjetivo entre aspas justamente fazendo referência ao subtópico 1.3, onde explanamos as complexidades envolvendo o conceito de propaganda para os nazistas, envolvendo características muitas vezes opostas, como é o caso das percepções de propaganda direta e indireta (WELCH, 2011). Logo, o uso do referido adjetivo tem como pretensão expor que, embora a existência de toda a complexidade envolvendo a propaganda nazista, o “princípio de liderança” não se envolve apenas com ela. Ele era essencial para outras áreas do regime nazista, como a própria estabilidade política deste.

eram opositores diretos ao partido, ou poderiam representar uma significativa ameaça ao projeto de poder nazista. Assim, ao procurar legitimar a liderança de Hitler, “O Triunfo da Vontade” (1935) ajudou a constituir o princípio da liderança como um efeito balizador na política nazista.

O líder teria a função de mediar e evitar os conflitos e disputas, seja dentro do partido, seja na Alemanha. A construção imagética da personalidade do líder envolve três perspectivas básicas: legitimidade, legalidade e liderança que, incorporadas, produziram o “princípio da liderança” (ROVAI, 2005, p. 246).

A construção desta imagem, durante o nazismo, deu-se pela forte ação da propaganda nazista. Dois fatores podem ser elencados para explicar o sucesso da propaganda de Goebbels à constituição exitosa do princípio da personalidade: o estabelecimento de estilo e técnicas para cerimônias públicas e a criação do mito de liderança através da diluição do caráter infalível do líder.

Assim, somos capazes de perceber como “O Triunfo da Vontade” reverbera de maneira satisfatória o mecanismo da propaganda que disseminou o “princípio da liderança”. Ao contrário de Arendt (2012), que defendia a necessidade temporária do instrumento de propaganda, sendo esta necessária até a ascensão do movimento totalitário ao poder, Welch (2011) argumenta que a propaganda foi um instrumento de absoluta necessidade ao longo de todo o regime nazista. Tanto é fato que basta observarmos toda a estruturação da vida cultural alemã, por meio do já referido processo de *Gleichschaltung*, para entendermos a importância que o instrumento de propaganda possui para os nazistas.

Ao ligarmos a questão da propaganda com a disseminação da importância e legitimidade do líder, por meio do já referido princípio, torna-se imperativo entender a importância dos meios técnicos para tratar com a devida propriedade e profundidade tal relação. Benjamin (2012) comenta que, com o desenvolvimento de meios técnicos como cinema e fotografia, o político profissional necessitou consubstanciar-se em representante público, através dos novos meios de comunicação. O ditador se assemelha ao astro. Assim, o bom político passou a ser aquele que sabe se interpretar diante do aparelho, sendo assim dependente dele.

Desse modo, é justificável compreender como o aparato nazista organizou os mais diversos instrumentos dos meios técnicos para oportunizar a legitimação do princípio da liderança. Nessa instrumentalização pela propaganda, podemos citar como exemplos: grandes comícios, marchas organizadas, funerais, rádios, festas, imprensa e o cinema. Com isso,

visualizamos algo que já debatemos neste trabalho: a diversão e o entretenimento como auxiliares no fortalecimento, na legitimação da dominação de Hitler como *Führer*.

Em meio a isso, as considerações de Lenharo (2001), embora introdutórias, mostram-se circundadas de uma capacidade analítica da estetização da política pelo nazismo formidável. Hitler é refém, se assim podemos conceber, da opinião pública. Dentro desta percepção, a construção imagética realizada por Riefenstahl em “O Triunfo da Vontade” (1935) encaixa-se perfeitamente na ritualização, na produção de legitimidade que a estética nazista almejava produzir, por meio da propaganda, ao exercício e à imagem de liderança de Hitler.

Ao enquadrar não apenas os discursos, mas também as manifestações, ressaltando a iconografia nazista, a diretora produziu uma obra magistral não apenas por suas características estéticas, mas também um significado que conseguiu reunir vários elementos dentro da política nazista. Por sua vez, isso nos capacita a entender as diversas premiações que o filme recebeu dentro do círculo nazista, bem como sua relevância para os estudos do nazismo enquanto fenômeno marcante da estetização política que cercou boa parte do século XX, em diversos momentos e com aparelhos técnicos diferenciados.

Considerações Finais.

Vislumbrando tudo o que foi abordado, torna-se fundamental enxergar “O Triunfo da Vontade” (1935) como um marco interessante e intrigante da produção fílmica nazista. A maneira como o mesmo foi produzido já instiga curiosidades por sua excepcionalidade. Seu conteúdo estético, bem como o entendimento do filme enquanto gênero documental e gênero de propaganda tornam a obra um interessante objeto de estudo, sobretudo se a pensarmos como um representante valoroso da estetização política nazista, dentro do cinema.

As condições de produção foram de grande auxílio para a produção do filme de Riefenstahl. O alinhamento de toda a indústria cinematográfica alemã sob a tutela do ministério da propaganda, ou seja, a *Gleichschaltung*, propiciou a Leni Riefenstahl, enquanto diretora oficial para o registro dos congressos do NSDAP, acesso a recursos até então inalcançáveis. A diretora soube, por meio de técnicas fílmicas que retratam as massas, o líder e, principalmente, os símbolos, adequar-se a ideia de propaganda nazista, por mais amplo e difuso que este conceito possa ser, segundo o que debatemos no subtópico 1.3.

A magistral orquestração que a realizadora realizou para sistematizar a estética política do nacional-socialismo não foi apenas resultado de grandes recursos para a sua produção cinematográfica. A própria formação artística de Leni Riefenstahl, anterior aos seus trabalhos para o Terceiro *Reich*, condiz com valores que seriam, mais tarde, integrados na estética nazista. Fazemos referência, principalmente, aos filmes de montanha de Arnold Fanck que, dentre outras temáticas, apresentavam a figura do herói romântico, aquele que se sacrificaria pelo bem comum. Tal ideia é primordial para entender a apresentação de Hitler enquanto única possibilidade de solução dos problemas pelos quais a Alemanha enfrentava, no início da década de 1930. Soma-se a isso a perspectiva de culto, de adoração às geleiras, presentes nos filmes alpinos de Fanck, que podem ser enxergados na sacralidade religiosa da política nazista, por meio da sua intensa simbologia e suas manifestações de massa.

Ao refletirmos sobre a sacralidade política, no nazismo, percebemos que esta incorpora a ideia de *aura*, ou seja, o diálogo entre espectador e obra de arte, nas suas produções técnicas, sobretudo, no cinema. O fenômeno aurático baseia-se na sacralidade das obras de arte. Com o nazismo, o valor religioso foi transferido para a política através de diversas cerimônias e ritualizações, tendo o líder papel quase semelhante a deus, especialmente, pela característica de infalibilidade deste, proporcionado pelo princípio da liderança. A disseminação e legitimação deste princípio configurou como uma das principais

preocupações da propaganda nazista, uma vez que o líder é essencial para qualquer movimento totalitário.

Tais características de “O Triunfo da Vontade” (1935) nos possibilitam enquadrá-lo como um filme de propaganda. Sua intensa ritualização, adoração de símbolos e representação de caráter messiânico a Adolf Hitler apresentam-se como condensadores de perspectivas fundamentais da propaganda nazista. Tanto é fato, que o filme é frequentemente citado pela literatura especializada como um representante de destaque do cinema nacional socialista, justamente por possuir elementos essenciais a este.

Entretanto, por também realizar um registro de um dos mais importantes eventos do calendário nazista, a película de Riefenstahl pode ser entendida como um documentário. Ao classificá-lo como pertencente ao gênero documental, em seu ostracismo após a segunda grande guerra, a diretora procurava se eximir do caráter propagandístico da sua obra. Todavia, diante do exposto, o distanciamento de seus trabalhos para o NSDAP, como almejado pela diretora, mostra-se impossível. Dessa forma, somos levados à compreensão da obra máxima de Leni Riefenstahl como um cinema limiar. Ele engloba características do gênero documental, bem como do gênero propagandístico. Assim, o enquadraremos como um “documentário de propaganda”, dado sua confluência pelos dois gêneros cinematográficos.

Com a decupagem realizada nesta dissertação, avistamos diversos elementos estéticos presentes na fonte aqui analisada. A importância do símbolo para o nazismo, conforme discutimos, advém da ligação dele com a formação da Alemanha enquanto nação. Os símbolos servem como mediadores da relação entre a coletividade e o líder. Logo, mostra-se contundente entendermos como protagonistas do filme as massas e Adolf Hitler. Os símbolos configuram-se como importantes elementos de associação não apenas entre os dois protagonistas, como também uma perspectiva associativa entre a eficiência do líder, a satisfação das massas e a junção destes para o ressurgimento da grandeza alemã.

A aprovação das massas, por meio da individualização destas, através de *close ups*, permite legitimar a eficiência, brilhantismo e infalibilidade de Hitler. Este, por outro lado, é personificado como a solução dos problemas alemães. Promove-se, desse modo, uma dupla significação: a dos problemas, Tratado de Versalhes, e da solução, o *Führer*.

Por outro lado, as manifestações de massa representam o resumo da sociedade alemã que, unida sob o comando predestinado de Hitler, levaria à reconstrução e grandiosidade da Alemanha, existente em tempos imemoriais. Tal constatação pode ser feita através da análise de dois momentos emblemáticos do filme: a cena dos trabalhadores, que serão os

responsáveis pela reconstrução, e a cena de Juventude Hitlerista, esta que possui como missão dar continuidade à grandiosidade, à reconstrução da Alemanha iniciada naquele momento.

Em meio a isso, a figura de Hitler é tratada como elemento central pela estética da obra fílmica. Somente ele pode salvar o povo germânico. A técnica utilizada por Riefenstahl, sobretudo alternância de enquadramentos e angulações, nos permite tal interpretação. O sucesso deste tratamento provou-se tão eficiente, que nenhum outro filme que almejasse a glorificação do *Führer* necessitou ser feito. Com isso, o princípio da personalidade enquadrou-se como elemento central a ser representado e difundido pelo filme.

A complexidade de elementos e aspectos cinematográficos envolvidos em “O Triunfo da Vontade” (1935) só confirmam a importância deste dentro da produção cinematográfica nazista. Por tanto, a análise do referido filme enquanto fonte histórica torna-se fundamental para pesquisas que almejem entender a estética política nazista, suas idiossincrasias e seus elementos-chaves.

O cinema de Riefenstahl, produzido durante o governo nacional-socialista (1933-1945), possibilita diversos debates e instigantes pesquisas, de modo que esperamos incentivar pesquisadores a se debruçarem sobre os trabalhos da cineasta, ainda pouco estudada pela historiografia brasileira.

Referências

Filmografia

ALEXANDER Nevsky. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1938. (112 min), son., P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AsOyl8_PQml. Acesso em 15 de agosto de 2018.

A GREVE. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Goskino e Proletkult, 1925. (88 min), mudo, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>. Acesso em 14 de agosto de 2018.

A LUZ Azul. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl - Produktion, 1932. (85 min), son., P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6VfZuTTDm7I>. Acessado em 27 de dezembro de 2018.

A MONTANHA Sagrada. Direção de Arnold Fanck. Alemanha: Berg-und Sport Film, 1926. (84 min), mudo, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVI53nVRHGk&t=487s> . Acesso em 13 de julho de 2017.

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO. Direção de Peter Cohen. Suécia: Poj Filmproduktion AB, 1989. (120 min), son., colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gDqGT4xepjQ> . Acesso em 30 de janeiro de 2016

BERLIN: Sinfonia de uma metrópole. Direção de Walter Ruttmann. Alemanha: Deutsche Vereins-Film, 1927. (65 min), mudo, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8RdM4OuSol>. Acesso em 08 de agosto de 2017. (

DIA da Liberdade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: UFA, 1935. 1 DVD (28 min), son., P&B.

DOUTOR Mabuse : O jogador. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Uco-Film GmbH, 1922. 1 DVD (240 min), mudo, P&B.

ENCOURAÇADO Potemkin. Direção deSergeu Eisenstein. URSS: Goskino e Mosfilm, 1925. (72 min), mudo, P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3U_SsH9Rl2E&t=5s. Acesso em 15 de agosto de 2018.

JOVEM Hitlerista Quex. Direção de Hans Steinhoff. Alemanha: UFA, 1933. (92 min), son., P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lou8kOnottY&bpctr=1550953040>. Acesso em 12 de julho de 2017.

KOLBERG. Direção de Veit Harlan. Alemanha: UFA, 1945. (65 min), son., colorido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EQl_fxASbYw. Acesso em 09 de julho de 2017.

LENI Riefenstahl – A Deusa Imperfeita. Produção de Ray Müller. Alemanha: ZDF et al., 1993. (180 min), son., colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vP88GzoMCKM&t=435s&index=2&list=PLBbqZaQRpmj8BVj2faxak6VBbYJ3eL-Nf>. Acesso em 10 de julho de 2017.

M – O Vampiro de Dusseldorf. Direção de Fritz Lang. Alemanha: NERO Film AG, 1931. (110 min), son., P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9RLbwkVPoA>. Acesso em 21 de junho de 2017.

NOSFERATU – uma Sinfonia de Horrores. Direção de F. W. Murnau. Alemanha: , 1922. 1 DVD (94 min), mudo, P&B.

O ETERNO Judeu. Direção de Fritz Hippler. Alemanha: UFA, 1940. (65 min), son., P&B. Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=TjbyTBS7W_A. Acesso em 09 de julho de 2018.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla Film – Gesellschaft, 1920. 1 DVD (77 min), mudo, P&B.

O INFERNO Branco de Pitz Palü. Direção de Arnold Fanck. Alemanha: Sokal-Film GmbH, 1929. 1 DVD (160 min), mudo, P&B.

O JUDEU Suss. Direção de Veit Harlan. Alemanha: UFA, 1940. 1 DVD (98 min), son., P&B. OLYMPIA. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha : UFA, 1938. 1 DVD (203 min), son., P&B.

OUTUBRO. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Sovkino, 1927. (102 min), mudo, P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0>. Acesso em 16 de agosto de 2018.

O TRIUNFO da Vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: UFA, 1935. 1 DVD (124 min), son., P&B.

TIEFLAND. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: UFA, 1954. 1 DVD (99 min), son., P&B.

VITÓRIA da Fé. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: UFA, 1933. 1 DVD (70 min), son., P&B.

Bibliografia

ARENDR, Hannah. As origens do totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACH, Steven. Leni – A Vida e Obra de Leni Riefenstahl. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

_____. Obras Escolhidas II: Charles Baudelaire – um lírico do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

COSTA, Antônio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DOMENACH, Jean Marie. A propaganda política. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

DROYSEN, Johann Gustav. Manual de Teoria da História. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

EISNER, Lotte H. A tela demoníaca – As influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ELIAS, Norbert. Os alemães – A luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FERRO, Marc. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRANCO, Renato. 10 lições sobre Walter Benjamin. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Cinema & política. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1976.

GAUTHIER, Guy. O documentário: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

GOEBBELS, Josph. Diários, 1942-1943. Rio de Janeiro: A Noite, n/d.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. O ornamento da massa. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

HITLER, Adolf. Minha Luta. São Paulo: Centauro, 2005.

- IGGERS, Georg. The origins of German Historicism: the transformation of German historical thought from Herder's cosmopolitan culture-oriented nationalism to the state-centered exclusive nationalism of the wars of liberation. In: *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1983, p. 29-43.
- KERSHAW, Ian. The "Hitler Myth" – Image and reality in the Third Reich. New York: Oxford University Press, 2001.
- LENHARO, Alcir. Nazismo "O triunfo da vontade". São Paulo: Editora Ática, 2001.
- LEISER, Erwin. Nazi Cinema. New York: Macmillan Publishing Co., 1974.
- LÉTÉ-GOLIOT, Anne; VANOYE, Francis. Ensaio sobre Análise Fílmica. Campinas: Papyrus, 2012.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. Obras Incompletas. São Paulo: Editora 34, 2014.
- NOGUEIRA GUIMARÃES, José Otávio. Tempo e Linguagem na Filosofia da História de Walter Benjamin. Textos de História, Brasília, v. 4, 1996, p. 5-47.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. Aura: a crise da arte em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. In: História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, Editora UFPR, 2003, p. 101-131.
- _____. O Espetáculo do Poder: Políticas de Comunicação e Propaganda nos Fascismos Europeus e nos Populismos Latino-americanos (1922 - 1955). In: PIRES, Ariel José; GANDRA, Edgar Ávila; FRANCO NETTO, Fernando; SALES, Jean Rodrigues; e SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti. (Org.). Do Político e Suas Interpretações. 1ªed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2009, p. 45-88
- _____. O Império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008, p. 432,
- _____. O Terceiro Reich em Cena: História e Memória Audiovisual do Nazismo e do Holocausto. In: LEWIN, Helena. (Org.). Judaísmo e Globalização: Espaços e Temporalidades. 01ed. Rio de Janeiro: 7Letras, v. 01, 2010, p. 426-447,

- _____. O Triunfo do Reich dos Mil Anos: Cinema e Propaganda Política na Alemanha Nazista (1933-1945). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. (Org.). História e Cinema. Dimensões Históricas do Audiovisual. 2ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, v. , , 2011, p. 259-274.
- _____. Leni Riefenstahl: Vida e Lenda. In: Revista AGP/PUC-SP, Ano XIII, n. 33, 2007.
- RIEFENSTAHL, Leni. A memoir. New York: Picador, 1992.
- RHIEL, Mary. The Ups and Downs of Leni Riefenstahl: Rereading the Rhythms of the Memoirs. In: PAGES, Neil Christian; RHIEL, Mary; MAJER-O'SICKEY, Ingeborg. Riefenstahl Screened – An Anthology of New Criticism. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2008, p. 202-216.
- ROVAI, Mauro L. Imagem e Técnica como Itinerários das Ciências Sociais – Considerações sobre o Cinema de Leni Riefenstahl. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.24, 2009, p.95-103.
- _____. Imagem, Tempo e Movimento: os afetos “alegres” no filme O TRIUNFO DA VONTADE de Leni Riefenstahl. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2005.
- _____. Riefenstahl e Oliveira – Do Inferno das Imagens as Imagens do Degredo. Sociologia, Problemas e Práticas, n.51, 2006, p. 11-27.
- _____. Sociologia e Cinema: Reflexões Sobre o Gesto e o Rosto na Tela. Texto apresentado no XXIX Encontro Anual da ANPOCS, 2005, p.1-30.
- ROSENSTONE, Robert. A história nos filmes, os filmes na história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- SEESSLEN, Georg. Blood and Glamour. In: PAGES, Neil Christian; RHIEL, Mary; MAJER-O'SICKEY, Ingeborg. Riefenstahl Screened – An Anthology of New Criticism. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2008, p. 11-29.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. De Flusser a Benjamin: do pós-aurático às imagens técnicas. In: FLUSSER STUDIES 08, 2009, <http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf>. Flusser Studies, v. 8, 2009, p. 1-17.
- _____. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. In: Remate de Males, 29.2, jul/dez. 2009 [Publicado em 2011], v. 29, 2009, p. 271-281,
- _____. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. In: Revista Maracanan, vol. 12, n. 14, p. 58-74, jan/jun 2016. Revista Maracanan, v. 12, p. 58-74, 2016.

- SMITH, Bruce Lannes; LASSWELL, Harold D.; CASEY, Ralph D. Propaganda, Communication and Public Opinion: A Comprehensive Reference Guide. Princeton University Press: New Jersey, 1946.
- SILVA, Luiz Sérgio Duarte. Leituras do historicismo antes e depois do holocausto: Benjamin e Rösen. Revista de Teoria da História, v. 1, p. 32-42, 2009.
- SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: SONTAG, Susa. Sob o signo de saturno. São Paulo, L&PM Editores, 1986, p. 59-83.
- STRATHAUSEN, Carsten. Riefenstahl and the Face of Fascism. In: PAGES, Neil Christian; RHIEL, Mary; MAJER-O'SICKEY, Ingeborg. Riefenstahl Screened – An Anthology of New Criticism. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2008, p. 30-51.
- TEIXEIRA, Karoline Viana. Seduções da ordem: propaganda e estatuto fílmico nos documentários Triunfo da Vontade e Olympia, de Leni Riefenstahl. Doc. On-line, n.08, 2010, p.36-69.
- TCHAKHOTINE, Serge. A mistificação das massas pela propaganda política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- TAYLOR, Richard. Film propaganda: soviet russia and nazi germany. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2009.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- WELCH, David. Propaganda and the german cinema (1933-1945). London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2011.
- WEINSTEIN, Valerie. Reading Rammstein, Remembering Riefenstahl: “Fascist Aesthetics” and German Popular Culture. In: PAGES, Neil Christian; RHIEL, Mary; MAJER-O'SICKEY, Ingeborg. Riefenstahl Screened – An Anthology of New Criticism. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2008, p. 130-148.