

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS MUDIÁTICOS E PRÁTICAS
SOCIOCULTURAIS

RENATA APARECIDA FRIGERI

**O NAZISMO VAI AO CINEMA:
CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA OBRA DE LENI RIEFENSTAHL**

Bauru
2018

RENATA APARECIDA FRIGERI

**O NAZISMO VAI AO CINEMA:
CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA OBRA DE LENI RIEFENSTAHL**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus Bauru, para a obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob a orientação do Professor Doutor Claudio Bertolli Filho.

Bauru
2018

Frigeri, Renata Aparecida.

O nazismo vai ao cinema: construção identitária na obra de Leni Riefenstahl / Renata Aparecida Frigeri, 2018

292 f.: il.

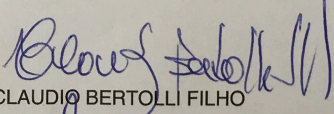
Orientador: Claudio Bertolli Filho

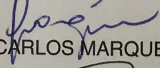
Tese (Doutorado)- Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2018

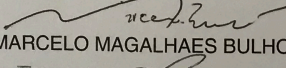
1. Leni Riefenstahl. 2. Cinema nazista. 3. Identidade germânica. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

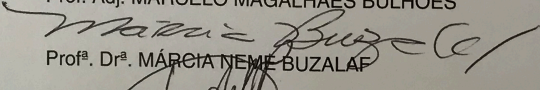
ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RENATA APARECIDA FRIGERI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

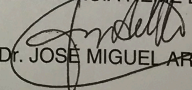
Aos 11 dias do mês de maio do ano de 2018, às 14:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Adj. CLAUDIO BERTOLLI FILHO - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru / UNESP Bauru, Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profª. Drª. MÁRCIA NEME BUZALAF do(a) Centro de Educação Comunicação e Artes / Universidade Estadual de Londrina, Prof. Dr. JOSÉ MIGUEL ARIAS NETO do(a) Departamento de História / Universidade Estadual de Londrina - UEL, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de RENATA APARECIDA FRIGERI, intitulada **O nazismo vai ao cinema: construção identitária na obra de Lini Riefenstahl**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: Aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Prof. Adj. CLAUDIO BERTOLLI FILHO


Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES


Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES


Profª. Drª. MÁRCIA NEME BUZALAF


Prof. Dr. JOSÉ MIGUEL ARIAS NETO

A minha Vó Maria, que deixou a vida durante a pesquisa desta tese.

AGRADECIMENTOS

Ao Doutor Claudio Bertolli Filho que me acolheu em 2014 com a paciência e a sabedoria de um gigante. Obrigada, agora meu querido amigo, você trouxe luz para minha vida e me oportunizou anos de profunda aprendizagem. Sua benevolência e compreensão ao atender mais uma ligação, ao responder um inbox, uma chamada no Skype ou uma mensagem no Whatsapp foram fundamentais para acalantar os meus medos e para o fortalecimento de minha pesquisa. Sinto-me extremamente privilegiada e agradecida por ter sido orientada por uma pessoa tão generosa e genial.

Aos professores, Doutor Marcelo Bulhões e Doutor José Carlos Marques, que muito contribuíram com o aprimoramento desta pesquisa durante a banca de qualificação. Aos professores, Márcia Buzalaf e José Miguel, que acompanham e contribuem há anos com as minhas investigações.

Ao meu maridão Alysson que, suspeito eu, ouviu o fichamento de cada livro e a resenha de todos os filmes que constam nas referências desta pesquisa. Mas mais que isso, que acreditou em mim, desde o processo seletivo do programa de Doutorado, e ofereceu o seu ombro em todas as noites quando o ar me faltou ou quando as lágrimas caíram; que me socorreu em cada momento de dor e de queda – saiba que me senti fortalecida a cada abraço seu. Estou certa que sem você esta pesquisa não teria chegado ao fim.

Aos meus pais que, como sempre, compreenderam a minha ausência em tantas datas queridas e viajaram quilômetros para me abraçar e trazer um pouco mais do seu apoio. O amor que carrego pelos livros foi gerado e alimentado por vocês; a liberdade que sinto para ir além foi estimulada, desde sempre, por vocês; a segurança de que nunca estarei sozinha, pois carrego parte de vocês em mim, gera a força que preciso para acalantar meu coração quando sinto medo e vocês não estão por perto para zelarem por mim. Pai e Mãe, o amor e o incentivo de vocês foram fundamentais para a conclusão deste processo.

A minha irmã preferida, Fer, o ser humano mais doce e gentil que conheço, por compartilhar comigo a paixão pela Comunicação e pela História; por ter me ensinado o amor, a paciência e a gratidão.

A minha Vó Maria, que deixou a vida enquanto eu escrevia esta pesquisa; meu amor, minha saudade e meu carinho são eternos.

Aos queridos amigos Octavio e Bruno, pelos cafés, pela hospedagem, pelas cervejas, pelos risos e amor. Não foi fácil, mas com a leveza e o carinho de vocês foi mais divertido.

À Karol, amiga-companheira que o doutorado me possibilitou, pela companhia e incentivo durante e depois dos créditos, pelas incontáveis mensagens de áudio trocadas, pelas viagens e pelo carinho.

Ao Muriel, amigo que o doutorado me oportunizou, pelas horas compartilhadas na estrada entre Londrina e Bauru, pelos risos e companheirismo nos bares e em nossos lares.

À Frau Renata, minha professora do idioma alemão, aos meus amigos Stephanie e Dan Canazzart, pelo gentil auxílio com as traduções.

Aos “pobres doutorandos”, que dividiram comigo alegrias, tristezas e incertezas; nossa rede de apoio foi especial e fundamental para a conclusão desta tese.

À Faculdade Pitágoras de Londrina, especialmente a minha vizinha e conselheira, Maria Angélica, que me incentivou desde a inscrição no processo seletivo e generosamente compreendeu a minha ausência inúmeras vezes. Aos meus amigos, Professores e Funcionários da Faculdade Pitágoras, agradeço o companheirismo e todo o suporte nos últimos quatro anos.

Aos meus queridos alunos da Faculdade Pitágoras de Londrina, vocês são o motivo pelo qual eu desejo ser uma eterna aprendiz. Obrigada!

É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.

(Leif Furhammar e Folke Isaksson)

RESUMO

Esta pesquisa visa investigar como Leni Riefenstahl usou o cinema, um instrumento da modernidade, para explorar elementos pertencentes ao romantismo histórico presentes no *Zeitgeist*, o “espírito do tempo”, e assim redefinir a identidade ariana em sua obra cinematográfica, como almejada por Adolf Hitler. As quatro produções selecionadas para análise são *A Luz Azul* (*Das blaue Licht*, 1932), *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), *Olympia* (Idem, 1938) e *Tiefland* (Idem, 1954). Embora as películas contemplem temas distintos e tenham sido produzidas com um intervalo de 22 anos, elas possuem unicidade identitária em seu cerne. Esta tese percorre os contextos histórico, político e cultural, respectivamente, por meio das obras de Richard Evans (2014), Ian Kershaw (2010), Peter Gay (1978), Siegfried Kracauer (1988) e Lotte Eisner (1985); os conceitos de cultura e identidade são adotados a partir da perspectiva de Denys Cuhe (1999) e Clifford Geertz (2015). Para a análise das películas, elegeu-se como metodologia o esquema quaternário de Massimo Canevacci (1990) e a binariedade proposta por Claude Lévi-Strauss (2012 e 2013). Os filmes selecionados fornecem elementos que permitem aferir o espírito do tempo na Alemanha, assim como a ideologia da diretora, que mesmo após a queda do regime nazista manteve em sua obra elementos identitários alinhados com o propósito de Hitler.

Palavras-chave: Leni Riefenstahl; Cinema Nazista; Identidade germânica; *Zeitgeist* nazista; Modernismo reacionário.

ABSTRACT

This research seeks to investigate on how Leni Riefenstahl used a modernity instrument such as cinema, to explore elements of historical romanticism in *Zeitgeist*, the “spirit of time” and therefore redefine the Aryan identity in his cinematographic work, as longed by Adolf Hitler. Four productions were chosen for the analysis, including: *The Blue Light* (*Das Blaue Licht*, 1932), *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*, 1935), *Olympia* (*Olympia*, 1938) and *Tiefland* (*Tiefland*, 1954). Although the movies contemplate different themes and were produced with an intermission of 22 years, they share an identity oneness in their core. This present thesis travels through the historical, political and cultural contexts, respectively, by means of Richard Evans’ (2014), Ian Kershaw’s (2010), Peter Gay’s (1978), Siegfried Kracauer’s (1988) and Lotte Eisner’s (1985) works; the concepts of culture and identity are adopted from the perspective of Denys Cuche (1999) and Clifford Geertz (2015). For the movies’ analysis, the methodology chosen were the quaternary scheme by Massimo Canevacci (1990) and the binarity proposed by Claude Lévi-Strauss (2012 and 2013). The selected movies provide elements that allow assess to the spirit of time in Germany, as well as the directors’ ideology, that even after the fall of the Nazi regime she kept identity elements in her works, aligned with Hitler’s purpose.

Keywords: Leni Riefenstahl; Nazi Cinema; Germanic Identity; Nazi *Zeitgeist*; Reactionary Modernism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>O gabinete do Dr. Caligari</i>	43
Figura 2: <i>O Golem</i>	45
Figura 3: <i>Nosferatu, uma sinfonia do horror</i>	47
Figura 4: <i>Os Nibelungos: a morte de Siegfried</i>	52
Figura 5: <i>Os Nibelungos: a vingança de Kriemhild</i>	53
Figura 6: <i>Variedades</i>	57
Figura 7: <i>A montanha sagrada</i>	58
Figura 8: <i>Metropolis</i>	62
Figura 9: <i>O Anjo Azul</i>	68
Figura 10: <i>M, o vampiro de Dusseldorf</i>	71
Figura 11: <i>Berlin-Alexanderplatz</i>	74
Figura 12: À esquerda, Leni e Heinz (1912). À direita, Alfred e Bertha (1902)....	80
Figura 13: Leni Riefenstahl no filme <i>O Caminho da Força e da Beleza</i> (1925)....	83
Figura 14: Cartaz do filme <i>A montanha sagrada</i> (1926).....	85
Figura 15: Divulgação do filme <i>O grande salto</i> (1927).....	87
Figura 16: Cartaz do filme <i>O inferno branco de Piz Palü</i> (1929).....	89
Figura 17: Divulgação do filme <i>Tempestade sobre o Monte Branco</i> (1930).....	91
Figura 18: Divulgação do filme <i>O delírio branco</i> (1931).....	93
Figura 19: Divulgação do filme <i>A luz azul</i> (1932).....	95
Figura 20: Divulgação do filme <i>S.O.S Iceberg</i> (1933).....	101
Figura 21: Cartaz do filme <i>Vitória da Fé</i> (1933).....	107
Figura 22: Cartaz do filme <i>Triunfo da Vontade</i> (1935).....	114
Figura 23: Ficha técnica da película <i>O Triunfo da Vontade</i> (1935).....	116
Figura 24: À direita, o elevador construído por Speer transportando Riefenstahl. À esquerda, imagem capturada pela cineasta a partir dele.....	117
Figura 25: Fachada do UFA <i>Palast am Zoo</i> na estreia de <i>o Triunfo da Vontade</i> (1935).....	120
Figura 26: Divulgação do filme <i>Olympia</i> (1938).....	127

Figura 27: Leni Riefenstahl presencia o massacre de judeus em Konskie.	142
Figura 28: Leni Riefenstahl em seu Processo de Desnazificação, em 1952, em Berlim.	143
Figura 29: Divulgação do filme <i>Tiefland</i> (1954).	144
Figura 30: Fotografia de George Rodger.	146
Figura 31: Esquema quaternário proposto por Canevacci.	161
Figura 32: A descoberta da lenda.	166
Figura 33: Vigo chega em Santa Maria.	167
Figura 34: Reação ao fenômeno no Monte Cristallo.	169
Figura 35: Moradores perseguem Junta.	170
Figura 36: A comunhão entre Vigo e Junta.	171
Figura 37: Junta e sua integração com a natureza.	175
Figura 38: Junta e o Monte Cristallo.	179
Figura 39: A morte de Junta.	180
Figura 40: Os moradores da aldeia de Santa Maria.	181
Figura 41: Vigo, o destemido pintor teutônico.	182
Figura 42: Prelúdio das mortes.	183
Figura 43: A natureza em <i>A Luz Azul</i>	185
Figura 44: O esquema quaternário em <i>A Luz Azul</i>	186
Figura 45: Hitler, vindo dos céus, pousa em Nuremberg.	193
Figura 46: Cartão Postal com o projeto arquitetônico do <i>Reichsparteitagsgelände</i> (1937).	196
Figura 47: Hitler segue do aeroporto para o Hotel.	199
Figura 48: Acampamento da Juventude Hitlerista.	201
Figura 49: Abertura do Congresso do Partido Nazista.	204
Figura 50: Trabalhadores teutônicos.	206
Figura 51: Jovens Nazistas.	208
Figura 52: O renascimento do exército.	209
Figura 53: A homenagem aos mortos e a unificação da SA e SS.	212

Figura 54: Desfile de todos os participantes do Congresso no Centro de Nuremberg.	213
Figura 55: Encerramento do Congresso de 1934.	215
Figura 56: O esquema quaternário em o <i>Triunfo da Vontade</i>	217
Figura 57: Transição da Grécia antiga para a Alemanha Olímpica em <i>Olympia, Festa dos Povos</i>	227
Figura 58: Atores-atletas nus evocam a estética grega em <i>Olympia, Festa dos Povos</i>	228
Figura 59: A integração do homem com a natureza em <i>Olympia, Festa da Beleza</i>	229
Figura 60: Do Monte Olimpo ao Estádio Olímpico em Berlim (<i>Olympia, Festa dos Povos</i>).	230
Figura 61: Riefenstahl e sua equipe nos bastidores dos Jogos Olímpicos.	231
Figura 62: A tocha olímpica no <i>Olympiastadion (Olympia, Festa dos Povos)</i>	234
Figura 63: Competições Olímpicas (<i>Olympia, Festa dos Povos</i>).	235
Figura 64: Torcedores nos Jogos Olímpicos (<i>Olympia, Festa dos Povos</i>).	236
Figura 65: O corpo humano destacado em <i>Olympia, Festa da Beleza</i>	237
Figura 66: Cenas militares em <i>Olympia, Festa da Beleza</i>	239
Figura 67: A construção do Ornamento de Massa em <i>Olympia, Festa da Beleza</i>	240
Figura 68: Saltos ornamentais em <i>Olympia, Festa da Beleza</i>	241
Figura 69: Imagens do encerramento em <i>Olympia, Festa dos Povos</i>	242
Figura 70: O esquema quaternário em <i>Olympia</i>	244
Figura 71: Pedro e o lobo feroz.	251
Figura 72: Martha apresenta-se em uma taberna na vila.	252
Figura 73: As sombras expressionistas e o perigo em <i>Tiefland</i>	253
Figura 74: Martha dança para Don Sebastian.	254
Figura 75: Martha descobre a maldade do nobre.	255
Figura 76: Camponeses são expulsos das terras de Don Sebastian.	256
Figura 77: Pedro cuida de Martha.	256
Figura 78: Os casamentos de Martha e Pedro, Amelie e Don Sebastian.	257

Figura 79: A união entre Pedro e Martha.	258
Figura 80: A morte do Marquês.....	259
Figura 81: O esquema quaternário em <i>Tiefland</i>	262
Figura 82: O esquema quaternário na obra cinematográfica de Leni Riefenstahl	274
Figura 83: Leni Riefenstahl ostenta o uniforme nazista na Polônia ocupada	277

SUMÁRIO

1. Introdução.....	17
2. Cinema, cultura e identidade nacional.....	22
2.1 Cinema e representação das identidades nacionais	27
2.1.1 O Reino Unido e suas produções em tempos de guerra.....	27
2.1.2 As produções estadunidenses e a construção identitária antinazista no cinema	29
2.1.3 A função do cinema na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas	31
2.1.4 A apropriação dos filmes alemães pela indústria cinematográfica nazista	34
3. O cinema alemão da República de Weimar e sua influência na produção audiovisual de Leni Riefenstahl.....	38
3.1 A ascensão do expressionismo no cinema alemão pós-guerra	38
3.2 O crescimento do Romantismo no cinema teutônico durante a estabilidade econômica	51
3.3 O fim da liberdade cinematográfica e o início do totalitarismo na Alemanha	63
4. Leni Riefenstahl: “sou culpada de quê”?.....	79
4.1 Primeiros passos	79
4.2 A estrela das montanhas teutônicas.....	82
4.3 A independência cinematográfica de Riefenstahl.....	94
4.3 Riefenstahl e Adolf Hitler: doze anos de fidelidade incondicional	99
4.5 O fim da Guerra e o destino de Riefenstahl	140
5. Fundamentos Teóricos- Metodológicos	157
5.1 Documentário e Ficção: perspectivas metodológicas	157
5.2 Técnicas de análise cinematográfica.....	160
5.3 Seleção da produção	164
6. A Luz Azul: a primeira produção de Riefenstahl.....	166
6.1 O contexto de produção de <i>A Luz Azul</i>	172
6.1 A construção identitária em <i>A Luz Azul</i>	175

6.3 O esquema quaternário em <i>A Luz Azul</i>	185
7. O Triunfo da Vontade e a solidificação de Riefenstahl no epicentro nazista	189
7.1 O contexto político em <i>O Triunfo da Vontade</i>	189
7.2 O modernismo reacionário emerge em Nuremberg	191
7.3 A atribuição identitária em <i>O Triunfo da Vontade</i>	197
7.4 O esquema quaternário em <i>O Triunfo da Vontade</i>	216
8. Olympia e os Jogos Olímpicos de Berlim	223
8.1 A preparação de Berlim para o recebimento dos Jogos Olímpicos.....	223
8.2 Da Grécia a Berlim: a identidade reivindicada pelos nazistas	226
8.3 Os deuses no Estádio Olímpico	233
8.4 A despedida nazista	241
8.2 O esquema quaternário em <i>Olympia</i>	243
9. Tiefland: uma produção cercada pela guerra	250
9.1 A queda do III Reich e a produção de <i>Tiefland</i>	260
9.2 O esquema quaternário em <i>Tiefland</i>	262
10. Considerações Finais	271
Referências	280
Filmografia	286
Anexos	292

1. Introdução

O entendimento dos produtos da Comunicação massiva como textos culturais, portanto, mensagens com importante viés ideológico, coloca em pauta o significado de tais produções em momentos de tensão e crise, assim como suas consequências sociais. No contexto das pesquisas brasileiras, a satelização temática em torno de momentos específicos, como o uso dos impressos e do rádio durante a Era Vargas e também da televisão durante o período em que vigorou a ditadura militar implantada em março de 1964, ganha desdobramentos recentes, como a cobertura midiática da crise que tem assolado a República e, nesse âmbito, um número significativo de personagens das esferas política e empresarial. O privilegiamento desses momentos da história brasileira e da inserção dos meios de comunicação como instrumentos que, se não produzem, pelo menos disseminam versões dos acontecimentos em conformidade com os interesses de grupos específicos, geralmente os detentores do poder, tem como contrapartida, o pouco destaque em relação ao contexto internacional, sobre os quais os estudiosos nacionais abordam sobretudo a partir das linhas gerais, invocando lugares comuns que nem sempre são aplicados criteriosamente nas conjunturas analisadas.

Buscando responder ao desafio de análise de um fenômeno internacional e distanciado no tempo por mais de sete décadas, esta tese tem como objetivo analisar o papel desempenhado pelo cinema nazista como um instrumento vital na constituição e funcionamento do regime hitlerista. A abrangência do tema impôs a necessidade de um recorte mais fino, optando-se por colocar em evidência as produções dirigidas pela cineasta alemã Leni Riefenstahl (1902-2003), a partir da análise de quatro obras que ela dirigiu.

Enquanto principal diretora cinematográfica que atuou em alinhamento com o regime nazista, Riefenstahl teve a parte mais significativa de sua obra patrocinada pelos agentes de Hitler. Trabalhando sob supervisão do Ministério da Propaganda, a cineasta obteve notável sucesso junto ao público porque suas obras exploram sobretudo elementos do romantismo histórico que foram adaptados às circunstâncias alemãs das primeiras décadas do século XX e incorporados ao *Zeitgeist*. Nessa operação, articulou nas telas as intenções governamentais que tentavam insistentemente redefinir a identidade germânica como sinônimo de

identidade ariana e, ao mesmo tempo, reiterar que ser alemão era assumir o perfil proposto por Hitler para o personagem nazista.

A constante recorrência nesta pesquisa ao *Zeitgeist* implica em necessários esclarecimentos. *Zeitgeist* é uma palavra do idioma alemão que literalmente significa “espírito do tempo”; as primeiras alusões ao termo são atribuídas ao filósofo romântico Johann Gottfried von Herder (1744-1803), mas ficou amplamente conhecido a partir de seu emprego na obra *Filosofia da História*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Hegel utilizou o conceito para explicar que a arte é influenciada pela cultura do tempo no qual está sendo gerada, implicando no suposto segundo o qual o artista a concebeu em conformidade com os interesses e necessidades da sociedade em que está inserido. Nesta pesquisa, *Zeitgeist* refere-se a psique de muitos alemães no período nazista, quando os teutônicos, inclusive a cineasta Leni Riefenstahl, identificavam-se com a ideologia do Estado comandado por Hitler.

O funcionamento de um Estado totalitário que se desdobrou em interferir pesadamente nas produções cinematográficas implica no afloramento de um cinema de propaganda do regime nazista (KRACAUER, 1988, p.319), o que leva à consideração do uso do cinema como recurso ideológico. Nestes termos, nesta pesquisa entende-se por ideologia a constituição e disseminação de estruturas simbólicas *sui generis* que, graças a um conjunto de ações e também, com o eventual uso da coação física e intelectual, são inseridas nos sistemas culturais como uma fala potencialmente verdadeira (GEERTZ, 2015, p.108). Em um Estado totalitário, a ideologia oficial ganha o sentido de verdade inquestionável a ponto de, quem a ela se opor, ser considerado “desviante” e inimigo do bem comum e, portanto, alvo de censuras e punições, tendo como limite a própria sentença de morte.

A partir destas considerações, o eixo central desta tese constitui-se em aferir como a criação cinematográfica de Leni Riefenstahl usou o cinema, um instrumento da modernidade, para reunir características do romantismo histórico apreciado pelos alemães e presentes no *Zeitgeist* para redefinir a identidade ariana de acordo com a ideologia nazista.

Dentre as produções fílmicas realizadas por Leni Riefenstahl, quatro películas são analisadas nesta pesquisa: *A Luz Azul* (*Das blaue Licht*, 1932), *O*

Triunfo da Vontade (*Triumph des Willens*, 1935), *Olympia* (Idem, 1938) e *Tiefland* (Idem, 1954). Duas são produções baseadas em acontecimentos que, de fato, ocorreram na Alemanha, são os filmes sobre o encontro do Partido Nazista registrado em 1934 e os Jogos Olímpicos disputados em 1936; os outros dois filmes, *A Luz Azul* e *Tiefland*, são produções ficcionais, no entanto, são obras relacionadas com a ideologia de sua produtora.

Riefenstahl foi influenciada pelo movimento romântico, que ultrapassa o campo artístico, e se apresenta como um instrumento engendrador de ideologias políticas na Alemanha nazista, culminando no modernismo reacionário. O termo, designado por Jeffrey Herf (1993), refere-se a uma expectativa que visava o retorno de um passado rural, nostálgico e, supostamente puro, mesmo que aliado ao uso de tecnologias modernas que contribuiriam para o crescimento do país de Hitler. Complementarmente, esta pesquisa visa compreender como a diretora assumiu tais elementos históricos e os transmitiu para a tela cinematográfica.

O tema apresentado justifica-se devido ao marco de tais produções fílmicas como representantes do espírito de um tempo, portanto, a concepção para a criação das obras está articulada com a dimensão cultural em que a cineasta estava inserida. Visa-se compreender também como a comunicação, representada pelos filmes da Leni Riefenstahl, atuou na rearticulação da identidade germânica durante o período nazista. Além disso, objetiva-se investigar como a questão das “raças” (arianos e judeus) foram utilizadas nas composições identitárias dos teutônicos e de seus inimigos, bem como analisar o paralelismo estético produzido por Riefenstahl e sua relação com os ideais nazistas.

Os filmes aqui analisados contemplam obras produzidas há mais de 70 anos, mas o uso de produtos culturais como ferramentas para realinhamento identitário permanecem atuais no Brasil e no mundo, um exemplo recente é a série *O Mecanismo* (José Padilha, 2018).

Para cumprir o caminho proposto, esta tese constitui-se de duas partes fundamentais: primeiramente, compostos pelos capítulos dois, três e quatro, apresenta-se o contexto histórico, político e cultural em que o nazismo se estabeleceu e prosperou, bem como a vida e a obra de Leni Riefenstahl; no segundo momento, nos capítulos cinco, seis, sete, oito e nove, a pesquisa contempla as produções da cineasta, bem como os fundamentos teóricos-

metodológicos, e a análise dos filmes selecionados. Finalmente, apresenta-se as considerações finais desta pesquisa. Abaixo, segue breve esclarecimento sobre cada um dos capítulos.

O capítulo 2 investiga como as produções fílmicas foram utilizadas deliberadamente para fins políticos por países como os Estados Unidos, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e o Reino Unido, visando identificar os alemães como opositores desde a Primeira Guerra Mundial até 1945; e também como os germânicos¹, especialmente após a ascensão de Adolf Hitler em 1933, apropriaram-se dos filmes para reivindicar suas identidades e caracterizar seus inimigos.

Observa-se no capítulo 3 o cinema alemão produzido após a Primeira Guerra Mundial, durante a República de Weimar, visando compreender as consequências do conflito armado e suas influências na economia, na política e nas produções fílmicas de Leni Riefenstahl. O cinema da década de 1920 exhibe o *Zeitgeist* de seus criadores, bem como da população: quando findou o conflito armado e a psique alemã carregava a angústia das mortes nos campos de batalha, o expressionismo surge com seus monstros e tiranos; posteriormente, quando a economia do país se estabilizou, o romantismo emergiu nas telas cinematográficas.

No capítulo seguinte investigar-se-á a trajetória da cineasta desde a sua infância, a carreira como bailarina, a atriz dos filmes de montanha até tornar-se a consagrada diretora nazista. Além disso, a seção contempla o período pós-guerra, quando a cineasta foi julgada e liberta por tribunais germânicos bem como seus trabalhos posteriores até o seu óbito, em 2003.

Os Fundamentos Teóricos-Metodológicos estão contemplados no capítulo 5, em que as perspectivas metodológicas sobre documentário e ficção são discutidas. Adicionalmente, nessa seção apresenta-se as técnicas usadas para

¹ Embora germânico seja uma derivação de Germânia, reinado que possuiu diferentes constituições durante a sua existência política e englobou outros países além da atual Alemanha, Hitler em seus discursos utilizava os termos alemão, germânico e teutônico como sinônimos do povo que ele se sentia líder, quer os que estavam na Alemanha ou os que viviam em países vizinhos e mesmo distantes, como é o caso do Brasil. Por isso, nesta pesquisa as três designações (alemão, germânico e teutônico) serão usadas como sinônimos.

análise, a metodologia elegida, como também a seleção da produção cinematográfica de Leni Riefenstahl.

O primeiro filme analisado, *A Luz Azul*, é o objeto do Capítulo 6. Influenciado pelo movimento romântico histórico e produzido antes da ascensão de Hitler à Chancelaria da Alemanha, a película é a primeira obra dirigida por Riefenstahl e apresenta características identitárias da cineasta e também dos alemães.

O capítulo 7 é dedicado a investigação de *O Triunfo da Vontade* (1935), segundo filme da diretora sobre os encontros do partido nazista na cidade de Nuremberg e a primeira obra que retrata Hitler absoluto no poder. Usado para educação política, o filme foi uma estratégica ferramenta de comunicação e persuasão para o Partido Nazista.

O filme sobre os Jogos Olímpicos de Berlim ocorridos em 1936, *Olympia* (1938), é analisado no capítulo oito. Quando o mundo todo voltou seus olhares para a Alemanha de Hitler, Riefenstahl construiu a sua versão sobre os atletas e as competições. Reivindicando o espólio grego, a cineasta exibiu sua nação como a representante moderna da cultura, civilidade e estética helênica.

No capítulo nove discute-se *Tiefland* (1954), a obra menos investigada e pouco conhecida da cineasta. Seu filme foi esquecido logo após as poucas exhibições que teve, pois exibia ciganos que a diretora retirou do campo de concentração localizado nos arredores de Berlim para as gravações e, posteriormente, devolveu ao campo para serem mortos em Auschwitz-Birkenau.

Finalmente, o capítulo seguinte dedica-se as considerações finais da pesquisa e apresenta os resultados alcançados, bem como as contribuições para o campo da comunicação e da cultura.

2. Cinema, cultura e identidade nacional

Este capítulo investiga como as produções filmicas foram usadas deliberadamente por países, como os Estados Unidos, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e o Reino Unido, para identificar os alemães desde a Primeira Guerra Mundial até 1945; e também como os germânicos, especialmente após a ascensão de Adolf Hitler, apropriaram-se dos filmes para reivindicar suas identidades e caracterizar seus inimigos.

Os conceitos de cultura e identidade tangenciam-se e estão profundamente emparelhados. Para Denys Cuche (1999, p.176), as estratégias de construção de identidade podem alterar uma cultura de modo que não restará praticamente nada do que ela foi antes da intervenção; para o autor, a cultura depende de processos inconscientes, já a identidade é consolidada a partir de oposições simbólicas. Clifford Geertz (2015, p.4) afirma que a cultura é um emaranhado de significantes construído pelo homem, o autor observa-a numa concepção semiótica e compreende-a como uma ciência interpretativa.

o objetivo da antropologia é o alargamento do universo do discurso humano. [...] esse é um objetivo ao qual o conceito de cultura semiótico se adapta especialmente bem. Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 2015, p.10).

A construção identitária de um grupo social pode ser, simultaneamente, inclusiva e exclusiva; se por um lado ela irá identificar uma parte da população de modo homogêneo, por outro, irá distinguir de modo oposto os demais. Sob essa perspectiva, sua implantação é feita baseada na diferença entre os povos (CUCHE, 1999). Por isso, ela é uma construção social, arquitetada e manipulada por diversos agentes, sendo um deles a Comunicação e outro a Política.

O conjunto das definições de identidade funciona como um sistema de classificação que fixa as respectivas posições de cada grupo. A autoridade legítima tem o poder simbólico de fazer reconhecer como fundamentadas as suas categorias de representação da realidade social e seus próprios princípios de divisão do mundo

social. Por isso, esta autoridade pode fazer e desfazer os grupos (CUCHE, 1999, p.186).

A construção de identidade é percebida por Cuche como uma estratégia para atingir um objetivo específico. Sua edificação é realizada dentro de contextos sociais que determinam o lugar de cada grupo, influenciando as ações e o comportamento das massas (CUCHE, 1999).

Cuche entende a defesa da autonomia cultural de um grupo como necessária para a preservação de sua identidade coletiva. Para ele, cultura e identidade são concepções que observam a mesma realidade, embora por ângulos distintos. Além disso, o autor afirma que, para compreender a identidade cultural de determinada comunidade, é necessário aferir as suas relações com os outros (CUCHE, 1999).

Esses encontros entre grupos distintos, para Peter Burke (2004), podem gerar duas reações opostas: a primeira ignora a distância cultural e assimila o “outro a nós”, nesse caso, o estrangeiro é percebido como o “reflexo do eu”; a segunda é inversa, e o forasteiro é projetado de modo oposto para ser rejeitado. Burke reitera ainda que, quando acontecem tais cruzamentos, a imagem concebida é estereotipada; tal rótulo pode ser hostil, desdenhoso ou mesmo violento. Essa projeção também pode refletir inconscientemente aspectos indesejáveis vistos no outro que identificam a si.

Talvez seja por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da auto-imagem do espectador. Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados, não apenas em línguas europeias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no “Outro”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros (BURKE, 2004, p.157).

A construção de tais identidades em uma comunidade, estado ou país, utiliza diversas formas de comunicação e arte. O conceito proposto por Burke reforça a concepção de Anderson (2008, p.199-200), em que as nações são construídas como uma comunidade política imaginada, inspirando o amor coletivo

e também o autossacrifício de seus membros. Os produtos culturais irão reforçar tais sentimentos com clareza e de diferentes modos.

Dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem vivida da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p.32).

A nação imaginada, para Anderson, é modelada, adaptada e transformada, baseada nas mudanças sociais de uma cultura e nas diversas formas de consciência daquele grupo. “As nações inspiram amor, e amiúde um amor de profundo autossacrifício. Os frutos culturais do nacionalismo – a poesia, a prosa, a música, as artes plásticas – mostram esse amor com muita clareza, e em milhares de formas e estilos” (ANDERSON, 2008, p.200). Para o autor, o amor pela pátria pode ser observado, por exemplo, nas duas grandes guerras do século XX, em que um grande número de soldados decidiu entregar sua vida para proteger a nação.

O sacrifício está conectado à pureza, mesmo que por meio da fatalidade. Assim, a morte assume também uma “grandeza moral”, pois o combatente doa sua vida pela revolução; tal atitude está relacionada ao sentimento de que a luta e o sacrifício se dão por algo fundamentalmente puro e verdadeiro (ANDERSON, 2008, p.202). O autor também diferencia o nacionalismo do racismo, não sendo o segundo derivado do primeiro; para Anderson (2008, p.208), o nacionalismo está direcionado “em termos de destinos históricos”, enquanto o racismo “sonha com contaminações eternas”.

Os negros, devido à nódoa invisível do sangue, serão sempre negros; os judeus, devido ao sêmen de Abraão, serão sempre judeus, não importam os passaportes que usem ou as línguas que falem e leiam. (Assim, para o nazista, o alemão *judeu* era sempre um impostor.) (ANDERSON, 2008, p.202).

Desse modo, para a construção de uma identidade nacional, as autoridades contam, segundo a classificação de Anderson, com o censo, o mapa e o museu. A tríade possibilita ao governante produzir, selecionar e disseminar o que

será lembrado e comemorado como parte da identidade da nação; mas também permite excluir o que deve ser esquecido e apagado da memória comum do grupo. “Juntas, elas moldaram profundamente a maneira pela qual o Estado colonial imaginava o seu domínio – a natureza dos seres humanos por ele governados, a geografia do seu território e a legitimidade de seu passado” (ANDERSON, 2008, p.227). Ou seja, a identidade nacional é um produto cultural construído e arquitetado por diversos elementos.

A eficiência das obras cinematográficas, para Christian Metz (2010, p.16), é devido a “impressão de realidade” que o espectador presencia diante de uma película, ou seja, os filmes geram um sentimento de que se assiste a um espetáculo quase real, desencadeando um processo “perceptivo e afetivo de participação” conquistando a credibilidade de quem o consome.

Há um modo fílmico da presença, o qual é amplamente *crível*. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões [...] se o cineasta ainda pode ser dar ao luxo de falar a outros que não seus amigos (ou os que poderiam sê-lo), é porque existe no *domínio* fílmico o segredo de uma presença e de uma proximidade que aglomera o grande público e consegue lotar mais ou menos as salas. Reencontramos aqui a impressão de realidade, fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos (METZ, 2010, p.17).

A impressão de realidade, apesar de não ser uma característica exclusiva do cinema, é mais evidente nos filmes que nas fotografias ou nas pinturas, por exemplo. Isso acontece devido ao movimento existente nas películas, acarretando em um “índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” (METZ, 2010, p.20). Complementarmente, para Metz, no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento. Assim, o filme, projetado como um produto cultural, é mais convincente que as demais expressões artísticas, por isso, sua eficiência é maior para auxiliar na construção identitária de um grupo; o público acredita nas imagens em movimento projetadas na tela porque elas parecem reais.

Desse modo, a construção identitária no cinema é edificada por meio de estratégias em que o emissor define a auto-identidade, ou a identidade requerida, na qual o próprio sujeito busca apresentar-se ao outro; e também constrói a hetero-

identidade, ou seja, a identificação que visa atribuir aos demais, retratando o inimigo de modo estereotipado. “Em uma situação de dominação caracterizada, a hetero-identidade se traduz pela estigmatização dos grupos minoritários. Ela leva frequentemente neste caso ao que chamamos de uma identidade negativa” (CUCHE, 1999, p.184). Assim, o cinema não se torna apenas um centro de disseminação cultural e identitário, mas também uma ferramenta de estratégia política que visa representar o grupo social. Tais representações sociais, para Denise Jodelet (2001, p.22), podem ser projetadas como sistemas de interpretação e como fenômenos cognitivos. Nesta pesquisa, compreende-se representações sociais como

modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideativo em que vivemos. São, conseqüentemente, formas de conhecimento que se manifestam como elementos cognitivos — imagens, conceitos, categorias, teorias —, mas que não se reduzem jamais aos componentes cognitivos. Sendo socialmente elaboradas e compartilhadas, contribuem para a construção de uma realidade comum, que possibilita a comunicação. Deste modo, as representações são, essencialmente, fenômenos sociais que, mesmo acessados a partir do seu conteúdo cognitivo, têm de ser entendidos a partir do seu contexto de produção. Ou seja, a partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam (SPINK, 1993, p.300).

Os sistemas de interpretação regem a relação de um grupo com os outros, orientando e organizando seu comportamento e também as “comunicações sociais”; tais processos interferem na vida do indivíduo, sendo responsáveis pela “difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais” (JODELET, 2001, p.22).

Já os fenômenos cognitivos contribuem para uma compreensão da psique individual e coletiva de um grupo, já que eles envolvem o pertencimento social dos cidadãos, suas relações afetivas, exemplos de comportamento e outras experiências que são estimuladas pela comunicação social. “Desse ponto de vista, as representações sociais são abordadas concomitantemente como produto e processo de uma atividade de apropriação da realidade exterior ao pensamento e de elaboração psicológica e social dessa realidade” (JODELET, 2001, p.22).

2.1 Cinema e representação das identidades nacionais

Na Alemanha, o cinema começou a receber importância política no fim da Primeira Guerra Mundial, após a percepção, por parte do general teutônico Erich Ludendorff, de que seus inimigos utilizavam a “Sétima Arte” e também a fotografia como armas de guerra. Para Marc Ferro (1992, p.13) “desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço”. Em uma carta escrita para o Ministério da Guerra do Império em Berlim, em julho de 1917, Ludendorff redigiu:

A guerra demonstrou a superioridade da fotografia e do cinema como meios de informação e persuasão. Infelizmente nossos inimigos têm usado sua vantagem sobre nós nesse campo de modo tão exaustivo que nos infligiram grandes estragos. Os filmes não perderão sua importância durante o resto dessa guerra como meio de convencimento político e militar. Por esta razão é da maior importância, para a conclusão vitoriosa da guerra, que os filmes sejam feitos para funcionar de modo mais efetivo possível em qualquer parte onde um trabalho alemão de persuasão possa ainda ter algum efeito (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.12-13).

O general referia-se a filmes estadunidenses, em que os germânicos eram retratados como inimigos e deveriam ser combatidos, incentivando o ódio entre seus soldados. “O cinema americano se tornou um fórum de selvagens manifestações de patriotismo e ódio aos alemães (...) a maldade era igualada a apetite sexual, e a imagem dos alemães, projetada na mente de todos, personificava a libertinagem” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.11). Além dos Estados Unidos, os teutônicos observaram que também o governo britânico dedicou-se a realizar películas patrióticas para estimular seus soldados ao combate.

2.1.1 O Reino Unido e suas produções em tempos de guerra

Duas décadas depois, uma das primeiras películas produzidas pelo Reino Unido após o início da Segunda Guerra Mundial foi *Gestapo (Night Train to Munich)*, Carol Reed, 1940). A história conta a prisão de Anna, uma jovem, filha de um cientista tcheco, logo após a invasão de Praga pelos nazistas. Enviada para um campo de concentração, a mulher consegue fugir para a Inglaterra com a ajuda de

um amigo. No novo país, Anna reencontra seu pai, Axel Bomasch, que havia migrado anteriormente. No entanto, um espião nazista encontra seus esconderijos e captura-os; os dois são enviados para Munique. Bennett, o auxiliar da família na Inglaterra, monta uma arriscada e complexa operação de fuga na cidade alemã e resgata-os.

Os personagens estereotipados na película evidenciam a construção identitária almejada pelos britânicos para si e para os outros: o cientista tcheco e sua filha precisam necessariamente da ajuda dos ingleses, pois são frágeis e vulneráveis; o membro da Gestapo é perigoso e desumano; já Bennett, o britânico, é bondoso, inteligente e destemido, sua coragem e valentia salvam a heroína e seu pai.

O governo britânico contou também com o auxílio de Alfred Hitchcock (1899-1980); o diretor cinematográfico colocou seu trabalho a disposição dos esforços de guerra e realizou dois filmes de propaganda antinazista encomendados pelo Ministério da Informação Britânico. *Bon Voyage* e *Aventure malgaxe* foram produzidos em língua francesa no ano de 1944 objetivando reforçar a identidade atribuída aos nazistas, convocar os franceses à resistência e também alertá-los das estratégias teutônicas de sabotagem.

Em *Bon Voyage*, um sargento escocês relata à inteligência britânica como conseguiu fugir da França ocupada pelos nazistas com a ajuda de um amigo, ambos prisioneiros de um campo de concentração. No entanto, ao chegar na Inglaterra, os britânicos percebem que seu guia, na verdade, era um nazista disfarçado, cujo objetivo era roubar informações dos dois países. Com a ajuda dos ingleses, a descoberta é percebida pelo sargento e pelo público simultaneamente; o suspense, característica das obras de Hitchcock, está presente no desfecho da película. O filme é, principalmente, um aviso para a resistência francesa, que pode estar vulnerável a novos métodos de infiltração da Gestapo de Hitler.

Aventure malgaxe também evidencia a resistência francesa na trama cinematográfica; a história está localizada em Madagascar, colônia francesa no período. A trama é narrada em *flashback* por um ator francês a seus amigos, enquanto eles preparam-se para entrar num palco de teatro em Londres. Ele lembra de sua missão para convencer os habitantes da ilha a não colaborar com os nazistas no início dos anos 1940 e montar uma equipe de oposição. Assim como

Bon Voyage, *Aventure malgaxe* é uma convocação a resistência francesa e também um alerta para que sejam fortes e contrários aos nazistas. Ambas as películas foram encomendadas pelo governo britânico visando atrair os franceses que se opunham a Hitler e fizeram parte da estratégia de guerra do Reino Unido.

2.1.2 As produções estadunidenses e a construção identitária antinazista no cinema

No período da Segunda Guerra, os filmes antigermânicos atingiram seu ápice nos Estados Unidos. Para Ferro (1992, p.32-33), o cinema americano elegeu os nazistas como o elemento inimigo que deveria ser combatido nas telas. Em um quadro comparativo, o autor demonstra que dos 150 filmes amplamente distribuídos no país em 1939, 21 deles dedicavam-se a estereotipar algum oponente: um combatia os japoneses; dois eram antissoviéticos; e 18 eram antinazistas, um número expressivo, especialmente se comparado com os demais.

No entanto, Hollywood resistiu para assumir a temática antinazista, pois não apenas os estúdios, mas também outras companhias percebiam a Alemanha como uma fonte potencial de lucros e não pretendiam diminuir suas transações financeiras devido ao antissemitismo teutônico. Mesmo os judeus, chefes de estúdios americanos, alinharam-se com as exigências nazistas e excluíram os nomes de semitas dos créditos dos filmes exportados para a Alemanha. Hollywood somente alterou seu comportamento após a criação de um escritório do governo americano, designado para trabalhar concomitantemente com os grandes estúdios, coagindo-os a abordar a temática antinazista. A atitude do governo estadunidense reforça a dimensão e a importância política dos filmes americanos que, no final, serviram de modelo para outros países (BERTOLLI FILHO, 2016, p.87).

Assim, Hollywood fez parte do esforço de guerra americano, visando construir a identidade de seus inimigos teutônicos para todos os cidadãos estadunidenses. A primeira produção, *Confissões de um espião nazista* (*Confessions of a nazi spy*, Anotel Litvak, 1939), teve sua estreia quatro meses antes do início da guerra, em maio de 1939. O filme foi uma resposta as crescentes tensões entre os dois países após as anexações da Áustria e da Tchecoslováquia pela Alemanha (BERTOLLI FILHO, 2016, p.88).

A produção de Litvak exibe uma organização nazista instalada nos Estados Unidos. Um de seus membros, Dr. Kassel, é o líder dos espiões que vivem na América, sua missão é buscar informações relevantes sobre o exército estadunidense. Na película, os germânicos visam dominar o país e submetê-lo à Alemanha de Hitler.

A gangue é identificada pelo serviço secreto britânico que alerta o *Federal Bureau of Investigation* (FBI). Depois de investigações minuciosas, a rede é descoberta, seus membros são julgados e condenados. Para Bertolli, o desfecho da película reitera o “espírito americano”, alertando o país para o mal que os nazistas causam e invocando a Constituição Nacional Democrática como representante legítima da liberdade e da democracia.

O filme exibe uma fusão de imagens produzidas em estúdios com tomadas de documentários, visando potencializar sua impressão de realidade. *Confissões de um espião nazista* também alerta os cidadãos americanos sobre a violência cometida pelos teutônicos nos países anexados.

Segundo Bertolli Filho, entre 1939 e 1945, os Estados Unidos produziram pelo menos 500 películas retratando a Segunda Guerra Mundial, dentre as quais, a maioria visava construir a identidade de todos os alemães como nazistas, inimigo primeiro dos cidadãos americanos. O êxito do regime de Hitler nos filmes de ficção estadunidenses eram o resultado do rompimento de relações familiares e entre vizinhos. Paralelamente, os americanos eram retratados como mantenedores de boas relações na vizinhança e possuidores de lares harmoniosos, representando assim a sua saúde moral (FERRO, 1992, p.35).

A indústria hollywoodiana antigermânica também reforçava a concepção de que os americanos eram os representantes da democracia, enquanto os nazistas buscavam a barbárie (BERTOLLI FILHO, 2016, p.90). O processo usado pelo cinema visava a construção identitária do grupo, conforme proposto por Cuche (1999), em que a identidade social é, simultaneamente, inclusiva e exclusiva; assim, a identidade e a alteridade são edificadas por oposição e contraste entre os grupos sociais.

ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista).

Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural (CUCHE, 1999, p.177).

Para Furhammar e Isaksson (2001, p.13), o cinema não pode, isoladamente, guiar a opinião pública, tampouco criar um estado de prontidão e elevar a moral de um grupo. No entanto, os filmes dão suporte as manifestações políticas e, aliados a elas, tornam-se instrumentos capazes de dialogar com a história e a sociedade, influenciando-as.

2.1.3 A função do cinema na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

Nesse processo, o cinema possui diferentes mediadores que, dependendo do contexto, terá uma importância distinta. Ainda na Primeira Guerra Mundial, os filmes tornaram-se importantes para os Estados Unidos e para o Reino Unido, ambos os países utilizaram-se de películas para elevar a moral de seus cidadãos e de seus soldados; além deles, outro país que explorou a fusão da política com o cinema foi a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Lênin, no centro das histórias, representava o sonho da Revolução Comunista, sendo o tema principal das películas.

O cinema era a mais importante das formas artísticas – assim falara Lênin –, e com a ajuda dos filmes as pessoas seriam então levadas ao pensamento comunista e entusiasmadas para a realização de grandes tarefas; tomariam parte na construção da realidade do futuro, desfrutando ao mesmo tempo das variadas vantagens do estímulo artístico (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.20).

O cinema soviético pretendia ser uma forma acessível de comunicação para dialogar com o povo, já que a maioria não sabia ler nem escrever. Nos anos 1920, muitos filmes foram produzidos para retratar a Revolução de 1917 e seus desdobramentos, como, por exemplo, *Encouraçado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, Sergei Eisenstein, 1925) e *Avante, Soviete!* (*Шагай, совет!*, Dziga Vertov, 1926). Posteriormente, as películas mostraram o “realismo socialista”, cuja característica principal era construir uma nova sociedade, educando a população para o comunismo; são produções dessa fase *A Bolsa Diplomática* (*Сумка*

дипкурьера, Aleksandr Dovzhenko, 1927) e *A Montanha do Tesouro* (*Звенигора*, Aleksandr Dovzhenko, 1928).

No início da década de 1930, o cinema retratou a plenitude da vida dos operários e agricultores, tais como *Confins* (*Окраина*, Boris Barnet, 1933), *A felicidade* (*Счастье*, Alexander Medvedkin, 1934) e *Aerograd* (*Аэроград*, Aleksandr Dovzhenko, 1935). Stalin também foi inserido nos filmes, ao lado de Lênin, como o grande herói do país; *Lênin em Outubro* (*Ленина и Октября*, Mikhail Romm e Dmitriy Vasilev, 1937) e *Lênin em 1918* (*Ленин в 1918 году*, Mikhail Romm, 1939) são exemplos dessas produções. Tais películas, para Furhammar e Isaksson (2001, p.21), exploravam a popularidade de Lênin e visavam consolidar Stalin como seu “herdeiro natural”.

O cinema soviético da década de 1920 e início de 1930 visava a construção identitária comunista de seu povo e a consagração de seus políticos. Somente a partir de 1937 as películas passaram a retratar as relações exteriores e a identificar seus inimigos: a Polônia foi apresentada como perigosa e potencialmente ameaçadora; já a Alemanha nazista foi registrada como adversária direta do comunismo e, por isso, deveria ser combatida impiedosamente. Para Furhammar e Isaksson (2001), os filmes de ficção deveriam auxiliar na preparação psicológica para a guerra iminente contra Hitler e seu país.

Os soviéticos realizaram produções em que o comunismo era o elemento positivo e se opunha diretamente ao nazismo, como *Professor Mamlock* (*Профессор Мамлок*, Adolf Minkin e Gerbert Rappaport, 1938) e *Alexander Nevsky* (*Александр Невский*, Sergei Eisenstein, 1938).

Professor Mamlock (1938) é o primeiro filme russo que denuncia o Holocausto semita na Alemanha nazista. A trama cinematográfica narra a vida do médico judeu Mamlock que, durante a República de Weimar, tenta ignorar a crise política do país e seguir normalmente com sua profissão. Pai de Rolf, um comunista militante, o profissional é forçado a abandonar sua clínica após a tomada de poder pelos nazistas em 1933.

Mamlock é retirado de seu consultório por soldados da SA e arrastado pelas ruas da cidade; judeu é escrito em seu jaleco e o médico é humilhado publicamente. Muito machucado, o semita tenta cometer suicídio, mas é impedido por um membro da SA que lhe pede ajuda para realizar uma cirurgia em um homem

do alto escalão nazista. O soldado promete a Mamlock que, caso obtenha êxito no procedimento, será liberado para exercer a sua profissão. Paralelamente, Rolf é preso e torturado, mas o jovem consegue escapar escondendo-se em uma loja. Cercado pela polícia, a população solidariza-se com Rolf, que tem sua vida poupada devido a pressão exercida pelos presentes. No entanto, para vingar-se do filho, membros da SA dirigem-se para a casa de Mamlock e o executam. Rolf torna-se um líder da resistência comunista na Alemanha e irá lutar contra os nazistas.

A estreia do filme aconteceu em 1938 e foi retirado de circulação em 1939, quando a URSS e a Alemanha assinaram o Pacto de não agressão entre os dois países, mas a película voltou a ser exibida em 1941, quando Hitler rompeu o acordo e invadiu a nação de Stalin.

Alexander Nevsky foi um filme encomendado por Stalin a Eisenstein com o objetivo de ser uma peça de propaganda antinazista. A história retrata o momento em que a Rússia foi invadida, no século XIII, pelos mongóis e pelos germanos. O país fora gradativamente dominado e a última cidade livre era Novgorod. Para defender o município, seus cidadãos pedem ajuda ao príncipe Alexander Nevsky, um exímio guerreiro. O herói convoca a população para enfrentar os estrangeiros e é atendido. A batalha final retrata o bem, por meio dos russos, e o mal, identificado nos alemães. Eisenstein insere capacetes gigantes nos germânicos, retirando qualquer expressão facial dos atores; os teutônicos também são retratados acendendo uma fogueira e queimando crianças inocentes durante uma das batalhas, evidenciando assim o seu caráter desumano. Já os camponeses russos possuem emoções e seus aspectos sensíveis são visíveis para o espectador. A vitória acontece devido a união do povo, guiados por Nevsky, em prol da luta pela defesa do país e de sua liberdade.

Realizado em 1938, quando as tensões de uma guerra pairavam na URSS, o filme é uma convocação direta ao povo soviético contra os germânicos da década de 1930 e também um alerta para Hitler, especialmente destacado quando o príncipe ameaça: *“Quem pela espada vier a nós, pela espada será ferido! Assim é, e sempre será na Terra Russa”*. Como a película anterior, ficou dois anos fora de circulação, entre 1939 e 1941. *Professor Mamlock* e *Alexander Nevsky* são duas produções que visavam reiterar a identidade soviética em oposição aos nazistas,

sendo os russos retratados como dignos e honrados, enquanto os alemães eram vistos como selvagens e sanguinários.

2.1.4 A apropriação dos filmes alemães pela indústria cinematográfica nazista

Durante a Primeira Guerra, o uso do cinema pode ser pensado como uma ferramenta experimental. Foi a partir de 1919 que, de modo intenso, os filmes foram projetados, desde sua gênese, como textos culturais que apresentavam elementos da sociedade e eram produzidos para influenciarem diretamente a população. As obras fílmicas, como produtos culturais da área da comunicação, passaram a disseminar identidades atribuídas aos personagens e as instituições. Essas designações não são produtos exclusivos da comunicação; são produtos culturais e possuem elementos históricos em seu cerne.

A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção de identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais. A identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato (CUCHE, 1999, p.182).

Quando Hitler assumiu o cargo de Chanceler do país, no dia 30 de janeiro de 1933, os nazistas já conheciam a importância do cinema para a propagação de ideologias e visavam a sua utilização para construir a consciência alemã dos anos 1930. Uma das primeiras películas produzidas, *O Jovem Hitlerista Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933), é um exemplo de filme realizado objetivando a construção identitária dos jovens germânicos. A história exhibe Heini, um jovem que, influenciado por seu pai, um socialista, une-se ao grupo da juventude comunista. O retrato do grupo na película de Steinhoff é de homens rudes, fumantes, bêbados, barulhentos e desordenados. Heini conhece a juventude Hitlerista ao caminhar pela floresta acompanhado por seus amigos. Os opositores são harmoniosos, educados, cândidos, alegres e sensíveis; tais características geram curiosidade em Heini, que se identifica com o grupo.

Naquela madrugada, o jovem vai até o acampamento dos homens para conhecê-los. Recebido com entusiasmo, imediatamente converte-se ao grupo. No dia seguinte, em casa, Heini repete a canção que aprendera com seus novos amigos, “*Unsere Fahne flattert uns voran*” (Nossa bandeira flutua a nossa frente), a popular música dos jovens nazistas, rapidamente identificada por seu pai.

O conflito entre as gerações é inevitável, o pai obriga o filho a reproduzir a canção Internacional, hino dos comunistas alemães da década de 1930. O sofrimento da família é fatal: desesperada, a mãe de Heini, tenta matar seu filho com gás e comete suicídio. Mas o garoto sobrevive e no hospital recebe a visita de um grupo de jovens nazistas, que o presenteiam com um uniforme.

Recuperado, Heini torna-se um nacional-socialista convicto e recebe o apelido de “*Quex*” (mercúrio), uma atribuição designada apenas aos mais honrados jovens nazistas. *Quex* participa de diversas manifestações e atividades com seu novo grupo. Em uma delas, ele é enviado para distribuir panfletos em uma área pobre e dominada por comunistas.

Na comunidade, Heini é cercado por antinazistas que o atacam; no amanhecer, o jovem é encontrado quase morto por seus colegas. *Quex* sorri e canta trechos de “*Unsere Fahne flattert uns voran*”. Sua visão torna-se turva; delirante, ele tem a visão de uma marcha de nazistas. Numa tensão crescente, a morte de Heini é a sua consagração pelo seu ideal.

É um dos primeiros filmes de ficção dos nazistas, produzido quando ainda era necessário construir um espírito nacional-socialista com o que sobrara dos valores da República de Weimar. O velho tinha que ser substituído pelo novo. Métodos suaves e sofisticados de persuasão são utilizados em *Hitlerjunge Quex* para guiar o público até o entusiasmo final. O filme *insinua* um novo conteúdo sob velhas fórmulas, moldando cuidadosamente o novo espírito com as idéias tradicionais, religiosas e seculares (FURHAMMAR; ISAKSSON, 2001, p.94-95).

Visando criar identificações contrárias entre nazistas e comunistas, O *Jovem Hitlerista Quex* estereotipa os seguidores de Hitler como educados, unidos, valentes e civilizados, ou seja, eles são o oposto dos jovens comunistas, retratados como selvagens. A instrução do filme é clara, apenas na juventude nazista seria encontrada a paz e o caminho para a felicidade.

Para Cucho, a identidade tornou-se um assunto de Estado a partir dos “Estados-Nações” modernos e passou a registrar de modo minucioso a identidade de seus cidadãos. “O Estado torna-se o gerente da identidade para a qual ele instaura regulamentos e controles. A lógica do modelo do Estado-Nação o leva a ser cada vez mais rígido em matéria de identidade” (CUCHE, 1999, p.188). Além disso, o autor destaca que a “ideologia nacionalista é uma ideologia de exclusão das diferenças culturais. Sua lógica radical é a da “purificação étnica” (CUCHE, 1999, p.188).

As produções, que haviam se tornado a voz da cultura alemã desde o fim da Primeira Guerra Mundial, seriam usadas deliberadamente para a construção da identidade nazista. Para Ferro, o cinema foi seu alicerce social. “Após a tomada do poder, o cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele fez as vezes de um meio de formação, dotando os nazistas de uma cultura paralela” (FERRO, 1992, p.73).

De modo sistemático, Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda, censurou diretores indesejados, selecionou profissionais alinhados ideologicamente e criou categorias filmicas para organizar a produção. A Lei do Cinema foi implantada no dia 16 de fevereiro de 1934 visando proibir películas que violassem a sensibilidade “nacional-socialista”; além disso, fiscais foram contratados para inspecionar e classificar cada filme produzido. As categorias foram divididas entre “valiosas para a política estatal”, “artísticas”, “instrutivas”, “culturalmente valiosas” ou entretenimento (LONGERICH, 2014, p.275).

Gradativamente, as produções foram orientadas para auxiliar na propagação dos ideais nazistas, objetivando a construção identitária dos germânicos e de seus inimigos. Desse modo, as películas tornaram-se a voz de uma cultura e de um regime totalitário, unindo definitivamente cinema e política na Alemanha de Hitler.

Assim, se o cinema alemão visou a construção uma identidade para seu povo, ele também contestava a alteridade, na qual os outros, especialmente os norte-americanos, atribuíam ao germânico, desde a Primeira Guerra Mundial, uma hetero-identidade negativa. Por isso, o cinema teutônico pode ser pensado como uma resposta ou uma confirmação do que era retratado cinematograficamente sobre os germânicos.

Imersos em uma cultura cinematográfica crescente desde o início da década de 1920, a Alemanha produziu diversos filmes que iriam influenciar a concepção nazista e que também retratavam as dificuldades econômicas, sociais e políticas que o país atravessava. A nação germânica tornou-se referência na qualidade de suas obras e produziu diversos filmes que foram aclamados no mundo todo; suas películas também interagiam com as aflições e anseios da sociedade, sendo, para Siegfried Kracauer (1988), uma interação com psique alemã do período e, para Lotte Eisner (1985), um processo exotérico fundamental após a Primeira Guerra Mundial.

3. O cinema alemão da República de Weimar e sua influência na produção audiovisual de Leni Riefenstahl

A compreensão das formas de criação e produção utilizadas pelo cinema germânico durante a República de Weimar² (1918–1933) que potencialmente influenciaram a obra audiovisual de Leni Riefenstahl (1902–2003) é o objetivo deste capítulo. Seu início contempla o período posterior à Primeira Guerra Mundial (1914–1918), em 1919, e encerra-se em 1933, quando Hitler é nomeado Chanceler da Alemanha. Durante esses anos a produção fílmica não está sob controle do governo e atinge seu auge criativo.

O cinema alemão teve pouco destaque nos anos 1910: *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913) e *O Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener e Henrik Galeen, 1914) são as duas obras consideradas, por Kracauer e Eisner, mais relevantes realizadas naquela década no país. Poucos filmes foram produzidos durante o conflito mundial, em geral, comédias rasas e melodramas, o maior destaque foi *Homunculus*, (*Homunculus*, Otto Rippert, 1916). No entanto, em 1917, um decreto alterou o processo de criação e a distribuição das películas, o governo determinou a fusão das diversas pequenas empresas e criou a *Universum Film AG*, mais conhecida como UFA. Ela viria a ser a maior companhia cinematográfica teutônica até 1945; foi nacionalizada em 1936 e a partir de então produziu todos os filmes do partido nazista, sendo oficialmente extinta em 1945 pelos Aliados.

3.1 A ascensão do expressionismo no cinema alemão pós-guerra

Após a Primeira Guerra Mundial, os cenários econômico, político e cultural da Alemanha alteraram-se profundamente. O Tratado de Versalhes, assinado em junho de 1919 pelos países europeus para determinar as conduções de paz na Europa, responsabilizou o país derrotado pela deflagração da guerra e a levou ao colapso político e financeiro. Dentre os pontos mais sensíveis destacaram-se a perda de 13% do território, a proibição de indústrias bélicas, a restrição do

² A República de Weimar foi proclamada no dia 09 de novembro de 1918 pelo socialdemocrata Philipp Scheidemann.

contingente do exército, a extinção da marinha de guerra e da força aérea, além de indenizações financeiras, pagas em ouro, para países ocupados. A alta conta passou a consumir quase todos os recursos que o país dispunha, as consequências imediatas foram a inflação, a fome e o desemprego.

Richard J. Evans (2014, p.108) destaca que o Tratado de Versalhes foi entendido pelos germânicos como uma paz imposta, ditada, de modo unilateral, sem possibilidade de negociação para a Alemanha. O choque nacional por ter perdido a guerra levou a população a desacreditar na recém proclamada república e seus principais líderes foram apontados como os responsáveis pelo acordo. Os problemas econômicos gerados pela inflação dificultaram a vida do alemão e abriu espaço propício para a disseminação do nazismo:

Foi nessa atmosfera de trauma nacional, extremismo político, conflito violento e sublevação revolucionária que o nazismo nasceu. [...] O dramático colapso da Alemanha no caos político perto do final de 1918, um caos que perdurou por vários anos após a guerra, forneceu o aguilhão para traduzir ideias extremistas em ação violenta. A mistura estonteante de ódio, medo e ambição que havia intoxicado um pequeno número de pangermânicos de repente adquiriu um elemento extra crucial: a disposição, até mesmo determinação, de se usar força física (EVANS, 2014, p.119-120).

Para Ian Kershaw (2010, p.81) a Primeira Guerra Mundial tornou Hitler possível. Sem as angústias geradas pelo conflito, a fragilidade da jovem República de Weimar, fundada quando a guerra chegou ao fim, não teria sido exposta e o futuro líder nazista continuaria a ser apenas um artista frustrado, mas a humilhação da derrota e a instabilidade da economia fizeram com que ele encontrasse o seu ofício “de propagandista e demagogo de cervejaria”. A vergonha nacional possibilitou as condições necessárias para a visibilidade de seus discursos extremos.

A alta inflação que atingiu a Alemanha em 1923 torna-se compreensível com o confronto dos números: se antes da guerra um dólar era o equivalente a quatro marcos, ao final custava oito e, cinco anos depois, atingiu proporções elevadas, chegando à escala de um dólar para um trilhão de marcos. Evans exemplifica.

Quem quisesse comprar um dólar em janeiro de 1923 teria que pagar mais de 17 mil marcos por ele; em abril, 24 mil; em julho, 353 mil. Isso era a hiperinflação em uma escala verdadeiramente assombrosa, e a cotação do dólar em marcos pelo resto ano é mais bem representada em números que logo tornaram-se mais compridos do que qualquer coisa encontrada até mesmo numa lista telefônica: 4.621.000 em agosto; 98.860.000 em setembro, 25.260.000.000 em outubro, 2.193.600.000.000 em novembro. 4.200.000.000.000 em dezembro (EVANS, 2014, p.152).

Enquanto o país estava em uma depressão econômica profunda, o cinema atingiu seu momento mais criativo: o filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920)³, de Robert Wiene, apontou para um novo cinema teutônico, marcado pelo terror e pela morte. Essa opção do cinema germânico não é fortuita, podendo ser pensada como um espelho das condições sociais nas quais ele era gerado. A atmosfera conturbada no pós-guerra, segundo Eisner (1985, p.17), provocou a fragilização dos valores da sociedade e a inquietação dos alemães atingiu novas proporções. O Expressionismo, já presente em outras formas de arte na Alemanha, como a pintura e o teatro, foi incorporado também pelo cinema.

O termo “expressionismo” foi utilizado pela primeira vez em 1912, pela revista alemã *Der Sturm*, para designar a arte que se opunha ao Impressionismo⁴. Gombrich (1999, p.563) satiriza a denominação, mas a compreende: “o próprio termo pode não ter sido uma escolha das mais felizes, pois é claro que sempre nos expressamos em tudo o que fazemos ou deixamos de fazer, mas o termo tornou-se um rótulo conveniente por causa do seu nítido contraste com o Impressionismo”.

³ Eisner e Kracauer não são unânimes quanto ao período de estreia dos filmes dos anos 1920. Nesta pesquisa optou-se pelas datas publicadas no *Internet Movie Database* (IMDb).

⁴ O movimento impressionista aconteceu na segunda metade do século XIX. Segundo Farthing, (2011, p.316) “os impressionistas usavam cores intensas e ousadas e pinceladas soltas. Tão pioneiros na temática quanto na técnica, eles saíam de seus estúdios para observar o mundo ao redor e pintavam o que viam”. Suas obras foram consideradas inacabadas, radicais e impróprias. Um representante fundamental da arte impressionista na pintura é Claude Monet (1840-1885).

Dentre seus elementos essenciais estão a redução de cores e detalhes, o questionamento da beleza e a distorção das formas; de acordo com Kindersley (2014) é um registro artístico que busca expressar a subjetividade em detrimento da realidade percebida. “Distorção e exagero são usados para obter efeitos emocionais. Mais especificamente, o Expressionismo se relaciona ao impulso dominante na arte alemã no início do século XX” (KINDERSLEY, 2014, p.384).

O Expressionismo no cinema teve sua origem no teatro: diversos cenógrafos, produtores, atores e diretores migraram do palco para a tela. São características dessa estética no cinema: a abstração das formas, o contraste entre o claro e o escuro, as sombras, a penumbra, a deformação dos objetos e paisagens, assim como os ângulos não lineares nos cenários. Existiram dois centros distintos na Europa: o movimento francês, *fauves*, e o movimento teutônico, *Die Brücke* (ARGAN, 1992, p.227).

A exigência fundamental dos expressionistas alemães do pós-guerra era a solução da contradição histórica entre o clássico e o romântico na cultura germânico-nórdica. O movimento é considerado por Argan (1992, p.168) uma arte tipicamente teutônica, oriunda de um intenso debate de ideias que visava a contestar a hegemonia do Impressionismo. Na busca por uma resposta, os artistas encontraram o Romantismo, compreendido como uma solução da condição existencial do homem (ARGAN, 1992, p.228). O movimento romântico teve seu início no século XVIII e, segundo Hauser, foi permeado por contradições e conflitos.

Por um lado, representou a continuação e o clímax daquela emancipação da burguesia iniciada com o Iluminismo; era a expressão do emocionalismo plebeu e, portanto, o oposto do intelectualismo exigente e discreto das camadas superiores da sociedade. Por outro lado, entretanto, representou a reação dessas mesmas camadas superiores contra as influências corrosivas do racionalismo e as tendências reformadoras do Iluminismo (HAUSER, 1998, p.596).

A sua influência permanece atual em diversas formas de arte. Por isso, Umberto Eco (2012, p.299) compreende-o não apenas como um período histórico ou movimento artístico, mas pela união de particularidades específicas, atitudes e sentimentos. Essencialmente, o Romantismo busca o retorno à natureza em seu estado primeiro; suas características são a exaltação à liberdade, ao poder, aos

gregos, à Idade Média, ao amor e, embora com aparente contradição, à violência; tudo aquilo que exalte a emoção como um fim em si mesma (JANSON, 1996, p.309).

Diversos filmes produzidos durante a República de Weimar utilizaram dos ideais românticos e da estética expressionista, entre eles a imagética sombria emergia como uma metáfora:

Misticismo e magia – formas obscuras às quais, desde sempre, os alemães se abandonaram com satisfação – tinham florescido em face da morte nos campos de batalha. As hecatombes de jovens precocemente ceifados pareciam alimentar a nostalgia feroz dos sobreviventes. E os fantasmas, que antes tinham povoado o romantismo alemão, se reanimavam tal como as sombras do Hades ao beberem sangue. Vê-se assim incitada a eterna atração pelo que é obscuro e indeterminado, pela reflexão especulativa e obsedante chamada *Grübelei*, que resulta na doutrina apocalíptica do expressionismo (EISNER, 1985, p.17).

O Gabinete do Dr. Caligari marcou definitivamente a introdução do Expressionismo no cinema alemão. Dirigido por Robert Wiene (1873–1938), profissional oriundo do teatro que migrou para o cinema em 1912, o filme estreou em fevereiro de 1920, seu enredo apresenta ao espectador dois homens conversando: Francis, o jovem, conta ao outro que um ilusionista, Caligari, visitou sua pequena cidade acompanhado de um sonâmbulo, Césare. Eles realizam shows em uma feira onde o dormiente desperta e prevê as próximas mortes. Para que elas aconteçam, o mágico manipula o sonâmbulo e este comete os assassinatos conforme a previsão do primeiro. A cidade é tomada pelo medo e pelo terror. Césare sequestra Jane, a namorada de Francis, e o jovem precisa salvá-la. O surpreendente desfecho do filme revela que Francis é interno de um manicômio, do qual Caligari é o diretor.

Totalmente gravado em estúdio, seus cenários foram criados por três artistas expressionistas: Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann. São imagens abstratas, distorcidas e claustrofóbicas, elas intercalam entre a sombra e a luz, criando um aspecto de horror. Em dois momentos os cenários não expressionistas estão presentes: na introdução e no desfecho da história, ou seja, quando Francis conta ao amigo a ida de Caligari e Césare para a sua cidade e no momento em que o espectador descobre que Francis é interno foragido de um manicômio. Os cenários expressionistas ajudam a compor e recortar na película o

que seria o devaneio e a imaginação de Francis dentro de uma história-moldura. O termo é designado por Kracauer para nominar obras cinematográficas em que há um recorte temporal para a inserção de outra história, popularmente a técnica é conhecida com *flashback*.

O roteiro, criado por Carl Mayer e Hans Janowitz, foi baseado em um conto de E.T.A Hoffmann, mas foi adaptado pelo diretor Robert Wiene. Originalmente, Francis não é interno de um hospício, mas ao criá-lo louco o horror de Caligari torna-se mero delírio e a história passa a ser reconfortante. A transformação do terror em conformismo é a fusão do Romantismo com o Expressionismo no cinema teutônico. Para uma população, notavelmente destruída pela guerra, ele emergiu como a solução para a destruição dos monstros.

Figura 1: O gabinete do Dr. Caligari



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Além da derrota sofrida e das vidas ceifadas, o país enfrentava as crises política e econômica. Conflitos nas ruas das grandes cidades entre partidos de

oposição ou mesmo a rivalidade dentro de um mesmo grupo partidário eram frequentemente vistos, diversos assassinatos foram cometidos.

O inimigo da direita só tinha que esperar. E de fato ele fez mais do que esperar: ele matou, com abandono e impunidade. Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, líderes do movimento Espartacista foram assassinados em 15 de janeiro de 1919; o Primeiro Ministro da Bavária, Karl Eisner, foi assassinado por um estudante aristocrático em 21 de fevereiro (GAY, 1978, p.26).

A situação do país aproximava-se do caos, Gay afirma que “havia desordem endêmica, fome desesperadora, existia desmoralização entre os intelectuais, havia um exército a ser trazido de volta e a ser desmobilizado, havia feridas profundas a serem curadas, sem tempo para fazê-lo” (GAY, 1978, p.26). No período posterior a Versalhes, a Alemanha teve momentos conturbados e o cinema pode ter criado metáforas para o tempo presente.

A inovação na linguagem e na estética no filme de Wiene, se comparada às produções anteriores a guerra, foram tão significativas que os críticos de cinema, alemães e americanos, passaram a chamar de caligarismo os filmes que uniam a estética expressionista e a influência romântica, como, por exemplo, *O Golem – como veio ao mundo* (*Der Golem – wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, 1920) e *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922). Ao subverter a história de Hoffmann, Kracauer (1988, p.84) considera que Wiene fez um filme conformista, em que a autoridade prevaleceu.

O diretor não realizou nenhuma outra obra tão relevante quanto *Caligari*, mas continuou produzindo filmes até 1933. Quando o nazismo ascendeu na Alemanha, Wiene deixou o país, migrou para Budapeste, depois Londres e, finalmente, Paris, onde morreu vitimado pelo câncer em 1938.

O Golem – como veio ao mundo (Paul Wegener, 1920) foi inspirado em um mito judaico e situado na Idade Média. Ele é uma criatura feita de barro que pode ganhar vida por meio de rituais mágicos. Na película, o rabino Rabbi Loew desperta-o após sua comunidade ser ameaçada por um decreto do imperador Habsburgo, este exige a saída de todos os judeus de seu território. A missão de Golem é proteger o povo das ameaças antisemitas, porém, ele torna-se uma ameaça a todos quando deixa de acatar as ordens do rabino. Sua destruição

acontece pelas mãos de uma criança: ao brincar com o monstro, retira-lhe do peito a estrela de Davi que o mantém vivo.

Paul Wegener (1874–1948) iniciou sua carreira no teatro de Max Reinhardt (1873-1943), diretor e produtor teatral de grande destaque no período, e levou para o cinema muitos dos efeitos de iluminação do palco; a luz e a sombra auxiliaram a compor as imagens vistas em *O Golem*. Seus cenários também foram construídos: são espaços claustrofóbicos e sombrios, projetados pelo arquiteto Hans Poelzig e executados pelo cenógrafo Kurt Richter, eles simulam a antiga cidade de Praga, na atual República Tcheca. Assim como em *O gabinete do Dr. Caligari*, estão presentes a estética expressionista, a história de terror fantástica e os cenários artificialmente assustadores.

Figura 2: *O Golem*.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

O Golem de 1920 é uma refilmagem, sua primeira versão foi realizada por Wegener em 1914, sob o mesmo título e é considerado perdido, mas

certamente serviu ao diretor para aprimorar suas técnicas de filmagem e iluminação, além do desenvolvimento do roteiro.

Kracauer (1988, p.135-136) considera que o filme de Wegener poderia ter sido uma tentativa de usar metaforicamente a razão por meio da força bruta do monstro de barro para a libertação dos oprimidos, mas o diretor preferiu concentrar sua atenção na emancipação de Golem. Afirma ainda que se a tentativa cinematográfica racional fora bem-sucedida, eventualmente a disposição da psique alemã aos elementos totalitários poderia ter sido dissolvida. No entanto, o desfecho fílmico está de acordo com a opção de Wegener após a ascensão de Hitler: ele tornou-se um dos nomes preferidos do partido e atuou em diversos filmes nazistas como, por exemplo, *Regresso à Pátria* (*Ein Mann will nach Deutschland*, 1934), *Hora da Tentação* (*Die Stunde der Versuchung*, 1936) e *Absolvida* (*Unter Ausschluß der Öffentlichkeit*, 1937). Três anos após o final da Segunda Guerra Mundial, morreu desprezado e esquecido em Berlim.

Produzido em 1922, atribui-se a *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (Friedrich Wilhelm Murnau) a responsabilidade pela introdução das histórias de vampiros no cinema. A película conta a ida de um vendedor de imóveis, Hutter, ao castelo do Conde Orlock, para lhe vender um imóvel. Sua viagem é repleta de cenas sombrias e assustadoras, elas antecipam o terror que o vendedor irá se deparar no castelo.

Conde Orlock é Nosferatu, um vampiro. Hutter descobre o fato após procurar por seu anfitrião e encontrá-lo dormindo, durante o dia, dentro de um caixão. Nosferatu ataca seu hóspede à noite, mas é interrompido pelo sonho de Ellen, a esposa do vendedor. Hutter foge do castelo e volta para sua cidade, Wisborg⁵. O vampiro também vai para lá, mas em um navio que também transporta urnas funerárias. Durante a viagem, ele mata todos os tripulantes a bordo e finalmente chega a seu destino. Ellen descobre que somente uma mulher de coração puro pode destruir Nosferatu. Assim, ela o atrai para sua casa e, ao nascer do sol, após sugar seu sangue, o vampiro desmancha-se no ar em seu quarto. Em

⁵ A versão cinematográfica utilizada é a de língua inglesa. Nela, a cidade onde Hutter vive é denominada Wisborg e sua esposa chama-se Ellen; já na obra de Kracauer, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, o autor refere-se à cidade do vendedor como Bremen e a sua esposa como Nina.

seguida, Ellen morre nos braços de Hutter, entregando sua vida para salvar a cidade.

Adaptado sem autorização do livro *Drácula* (1897), de Bram Stoker, o roteiro foi escrito por Henrik Galeen, que acrescentou o sacrifício de Ellen e reduziu a participação do Professor Bulwer, entre outras supressões e acréscimos, muito provavelmente, para esconder a fonte de seu texto. No entanto, a polêmica que permeou o filme não minimizou sua contribuição para a história do cinema de horror. Kracauer (1988, p.97) e Eisner (1985, p.72) relatam que Bela Balázs, teórico e crítico de cinema, define bem o que o espectador sente ao assistir *Nosferatu*: “podemos sentir soprar um vento gélido, vindo do além”. De fato, o terror está presente da primeira à última cena do filme.

Figura 3: *Nosferatu, uma sinfonia do horror.*



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Produzido integralmente em cidades antigas do norte da Alemanha, nenhum cenário foi construído para o filme. Bazin (2014, p.185) atribui o êxito de

Nosferatu ao espaço natural utilizado para a captação de imagens “todos os filmes que tentaram substituir o mundo de nossa experiência por uma natureza fabricada e um universo artificial” não foram bem-sucedidos.

Todo o horror apresenta-se por meio de técnicas cinematográficas, recortes da câmera, planos cuidadosamente escolhidos e pela interpretação do ator Max Schreck, que representa na tela o Conde Orlock: ele é magro, com membros longos, grandes orelhas e dentes, rosto fino e nariz comprido, passos lentos e os movimentos robóticos. A cena que mostra a viagem de Hutter é impressionante: Murnau a manteve em negativo, ou seja, o filme literalmente não foi revelado, proporcionando a inversão das cores; além disso, duas sequências dessa cena foram gravadas em câmera rápida, contribuindo para a atmosfera amedrontadora.

Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931) é para Eisner (1985, p.72) o maior diretor teutônico, sua “visão cinematográfica nunca é o resultado apenas da tentativa de estilização do cenário. Ele criou as imagens mais estupendas, mais arrebatadoras da tela alemã”. Outros filmes de Murnau utilizaram das técnicas de *Nosferatu*, como *Tartufo* (*Tartüff*, 1925) e *Fausto* (*Faust*, 1926), ambos produzidos na Alemanha.

Formado em história da arte, o diretor nasceu em Vestefália, região rural localizada a noroeste do país, Murnau fora um cineasta influenciado tanto por sua formação acadêmica quanto por suas origens: priorizava gravações externas e seus filmes demonstram o amor romântico pela natureza e esta se torna, ao mesmo tempo, cenário e personagem de modo a seduzir o espectador – com florestas espessas, o mar revoltado, os cavalos sombrios, as colinas imponentes, permeados pela constância do vento.

Complementarmente ao fascínio exercido pelo ambiente rural, o diretor apresentava características sombrias que afloraram em suas obras. A possível origem dessas influências pode ter sido os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, onde Murnau lutou, assim como seu contemporâneo, Fritz Lang.

De acordo com Kemp (2011, p.41) o diretor das obras expressionistas *Corações em Luta* (*Vier um die Frau*, 1921), *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr Mabuse, der Spieler*, 1922) lutou pelo exército austríaco e sofreu graves ferimentos, ele afirmou “durante quatro anos, vi a vida reduzida ao

que ela tem de mais hediondo: fome, desespero e morte”. Ao lado de Murnau, Lang consagrou o cinema expressionista alemão.

Antes de ser cineasta, Murnau foi convocado para o exército durante a Primeira Guerra Mundial e mais tarde tornou-se piloto da aeronáutica. Seu avião sofreu uma queda na Suíça em 1917, onde foi detido e, segundo Kemp (2011, p.47), impedido de participar do confronto bélico. No cinema, estas experiências, de Lang e Murnau, podem ter sido traduzidas por meio dos filmes expressionistas.

Em 1926, o diretor migrou para os Estados Unidos e consagrou-se com *Aurora* (*Sunrise: a song of two humans*, 1927). Eisner indica o provável motivo que levou o cineasta a sair da Alemanha.

Todos os seus filmes trazem a marca de uma dolorosa complexidade íntima, de uma luta que se travava dentro dele contra um mundo ao qual permanecia desesperadamente estranho (...). Murnau, nascido em 1888, trazia em si o terror que a ameaça do inumano Parágrafo 175 do Código Penal, que se prestava a todos os horrores da chantagem, fez pairar sobre seus semelhantes até a revolução de 1918 (EISNER, 1985, p.73).

O Parágrafo 175⁶ refere-se à criminalização da homossexualidade no país, que limitava sua liberdade individual. *Tabu* (*Tabu: a story of the south seas*, 1931), produzido nos Estados Unidos, é o retrato de sua catarse e da paz encontrada em um país em que não há a culpa inerente à moral europeia (EISNER, 1985, p.73). Murnau morreria uma semana antes da estreia de sua última obra em um acidente de trânsito.

Eisner entende o crescimento e a popularização das películas expressionistas como o reflexo de um país que enfrentava a perda da guerra e a solução romântica fora o único caminho para os germânicos no início da República de Weimar: “para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes, repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o

⁶ Parágrafo 175 do Código Penal Alemão de 1871 livremente traduzido pela autora: “Um ato sexual cometido entre duas pessoas do sexo masculino ou entre humanos e animais é punível com aprisionamento; a perda de direitos civis também pode ser imposta”. (Versão obtida no documentário Parágrafo 175, dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 2000, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PH85GJvdtn0>>. Acesso em 23.mai.2016.).

reflexo de sua imagem desfigurada e agiam como uma espécie de exutório” (EISNER, 1985, p.25).

Já para Kracauer os monstros e tiranos retratados no início dos anos 1920 eram protótipos da loucura e da tirania que viriam nos anos 1930. A popularidade desses filmes pode ser percebida como um sintoma social, para ele “os filmes do período do pós-guerra, de 1920 a 1924 são um *monologue intérieur* único. Eles revelam o que ocorria em camadas quase inacessíveis da mente alemã” (KRACAUER, 1988, p.75).

Quando os monstros e tiranos invadiram as telas do cinema teutônico, o espírito romântico foi quem os destruiu: o sacrifício de Ellen salvou Witsborg do vampiro e a inocência de uma criança dizimou o monstro de barro. Muitas outras películas foram realizadas sob forte influência do Expressionismo combinado com a solução romântica, como, por exemplo, *Da aurora à meia-noite* (*Von morgens bis mitternacht*, Karl Heinz Martin, 1920), *A morte cansada* (Fritz Lang, 1921), *Dr. Mabuse, o jogador* (Fritz Lang, 1922), *O gabinete das figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924) e *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*, F. W. Murnau, 1924).

Entre o segundo semestre de 1923 e o primeiro semestre de 1924, novamente a Alemanha passou por transformações nos campos político, econômico e cinematográfico. No final de 1923, Gay (1978, p.173) relata que o país encontrava-se falido e a inflação estava descontrolada, isso propiciou lucros aos especuladores, mas foi devastador para o cidadão comum, que sofreu grandes danos psicológicos e prejuízos financeiros.

Nesse clima de instabilidade econômica, Hitler e outros membros do partido tentaram, sem sucesso, tomar o poder no Estado da Baviera. Em 1923, influenciados por Mussolini, incorporaram muitas técnicas do fascismo italiano: desde o uso da palavra Líder (referenciando o uso da palavra *Duce* em italiano, adotou-se *Führer* em alemão), passando pela saudação realizada com o braço direito estendido, o uso de estandartes para exibição pública das bandeiras, até a tática de tentar um golpe para obter o poder por meio de uma marcha. Esta última funcionou na Itália, mas não deu certo na Alemanha e Hitler, junto com seus parceiros, foi preso no dia 11 de novembro de 1923 (EVANS, 2014, p.240-241). Condenado a cinco anos de prisão, permaneceu apenas treze meses na cadeia;

neste período dedicou-se a escrever seu livro, intitulado *Mein Kampf*, que viria a ser o guia do Nacional Socialismo uma década depois.

3.2 O crescimento do Romantismo no cinema teutônico durante a estabilidade econômica

Em 1924, os países vencedores da Primeira Guerra, intermediados pelo banqueiro e estadista americano Charles G. Dawes, propuseram a Alemanha um novo plano econômico que visou equilibrar as finanças do país. Dentre seus pontos principais, destacavam-se as reduções de dívidas e de pagamentos indenizatórios, autorização para receber empréstimos estrangeiros e a substituição de sua moeda, o *Rentenmark* pelo *Reichsmark*. O Plano Dawes, como ficou conhecido, foi instalado com êxito e aprimorou o controle da situação financeira e inflacionária da nação (GAY, 1978, p.174).

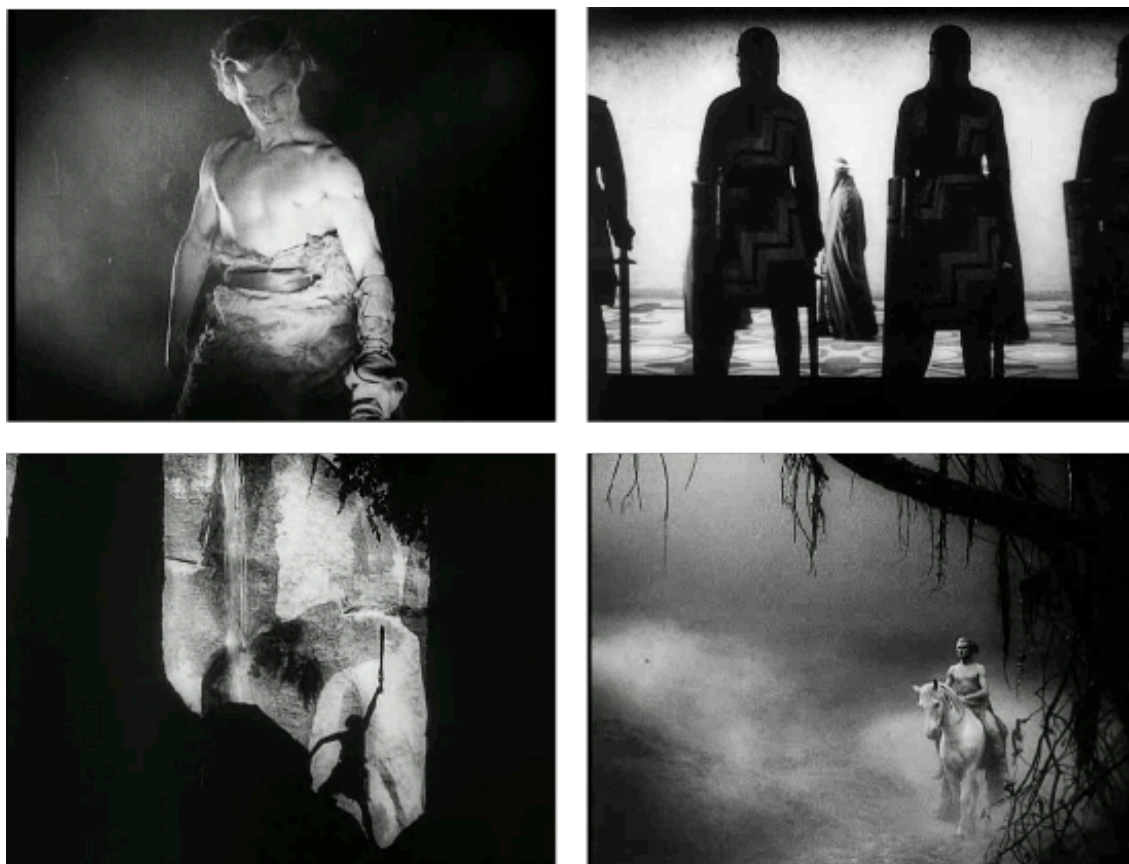
No mesmo ano o declínio do Expressionismo aconteceu, tanto nos filmes quanto nas demais expressões artísticas do país. De 1924 a 1932, o cinema fantástico perdeu força, mas não desapareceu. Os diretores passaram a produzir mais películas sob a égide predominante do Romantismo, que, emergiu mais forte nas telas: surgiram os filmes de heróis, de vingança, de ode à morte e de culto à montanha. Para Kracauer (1988, p.160), o novo plano econômico influenciou a mudança que ocorreu no cinema teutônico:

Com o começo do período do Plano Dawes, o caráter do cinema alemão mudou de forma marcante. Agora que a vida havia retomado seus aspectos normais e que a revolução social não era mais iminente, as figuras fantásticas e os cenários irreais do cinema do pós-guerra dissolveram-se no ar como o vampiro em *Nosferatu*. [...] os filmes do período de estabilidade se voltaram para o mundo exterior, mudando da ênfase dada a aparições para a ênfase a aparências reais, de ambientes imaginários para a de ambientes naturais (KRACAUER, 1988, p.160).

Os Nibelungos apresentou o início dessa transformação cinematográfica. Embora tenha sido dividido em duas partes, *Os Nibelungos: a morte de Siegfried* (*Die Nibelungen - Siegfrieds Tod*) e *Os Nibelungos: a vingança de Kriemhild* (*Die Nibelungen – Kriemhilds Rache*), ele possui uma narrativa única. Dirigido por Fritz Lang e apresentado ao público em 1924, é inspirado em um poema do século XIII

sobre o guerreiro Siegfried. Situado na Idade Média, a primeira parte do filme mostra o herói nórdico enfrentando e matando um dragão no meio da floresta; ao banhar-se em seu sangue, torna-se indestrutível, com exceção de um único ponto em suas costas que fora coberto por uma folha no momento do banho. Na sequência, ele é atacado por Alberico, o portador da invisibilidade, mas também vence-o. Finalmente chega à corte Burgundy, do Rei Guilherme, para pedir a mão de sua irmã, Kriemhild, em casamento. O Rei concede sob uma condição: o herói deve ajudá-lo secretamente a conquistar Brunhild, a rainha da Islândia. Usando a capa da invisibilidade, herdada na disputa com Alberico, ele auxilia o monarca e os dois casamentos realizam-se. No entanto, em uma discussão entre as cunhadas, a esposa de Siegfried revela o segredo de seu marido. Brunhild é tomada pelo ódio e exige a morte do guerreiro. Hagen, o conselheiro do Rei, sob suas ordens, durante uma caçada, acerta com uma flecha o ponto vulnerável do herói, matando-o. Kriemhild promete vingança.

Figura 4: *Os Nibelungos: a morte de Siegfried.*

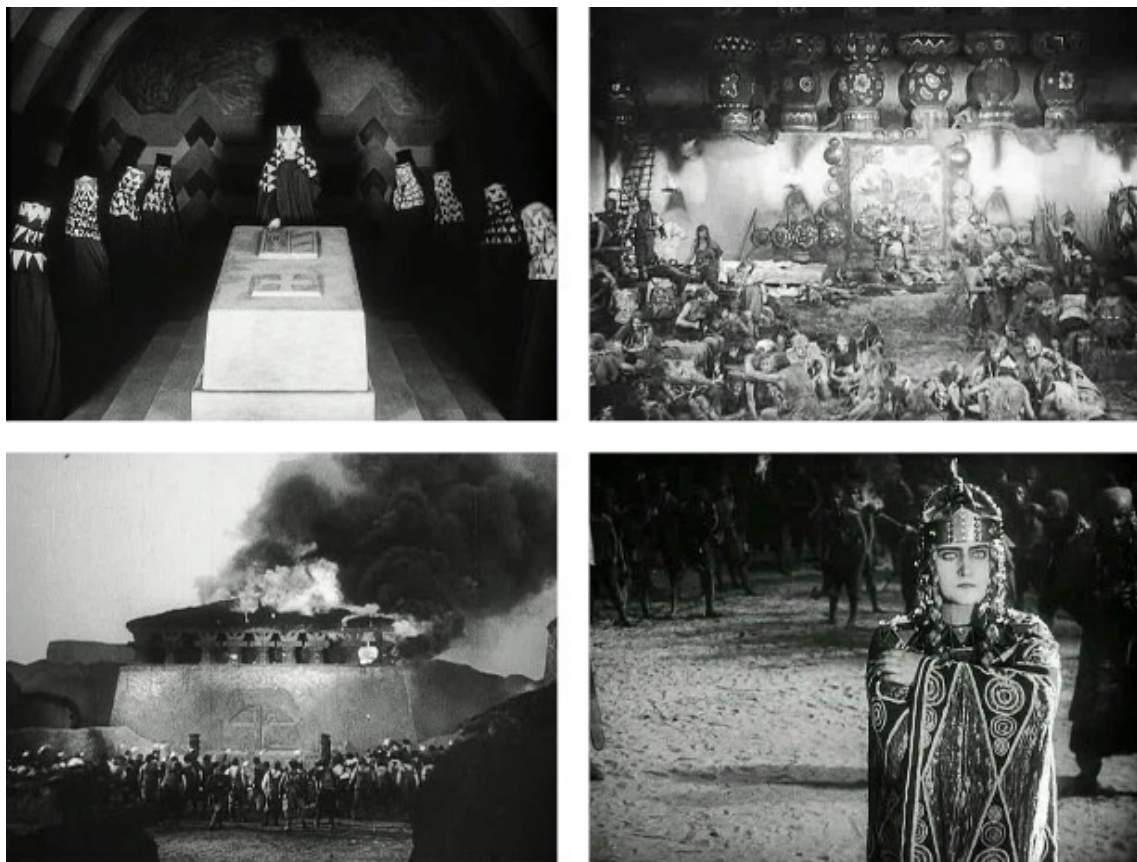


Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Na segunda parte do filme, a viúva busca sua revanche, para isso, casa-se com o Rei dos Hunos, Etzel. Quando seu filho nasce, seu esposo concede-lhe um pedido; ela convida seus irmãos para um banquete e prepara-lhes uma armadilha. Visando revidar a morte de Siegfried, Kriemhild ordena que os hunos ataquem os nibelungos; todos são mortos e a vingança se concretiza. Kracauer (1988, p.115) considera que a destruição e a morte foram entendidas, pela psique alemã dos anos 1920, como um desígnio inevitável do destino.

Para Kracauer (1988, p.112) a liberdade que Thea von Harbou teve ao escrever o roteiro, somada a sua propensão para temas épicos, tornou o mito um romance obscuro por meio de personagens lendários tomados por impulsos primitivos. Aclamado no mundo todo, Lang definiu seu filme como uma autêntica manifestação da arte alemã; para ele, *Os Nibelungos* destinavam-se a fazer propaganda do país no mundo todo.

Figura 5: Os Nibelungos: a vingança de Kriemhild.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Em uma evocação clara ao Romantismo, a obra, segundo Kemp (2011, p.27), criou as bases necessárias e o protótipo para os filmes épicos de fantasia por meio de sua produção grandiosa, seus cenários fantásticos, cenas de batalhas cuidadosamente ensaiadas, suas criaturas mitológicas e, principalmente, pela transformação do corpo humano em ornamento cinematográfico.

Kracauer (1988, p.115) afirma que no filme de Lang acontece o “triunfo total do ornamental sobre o humano. A autoridade absoluta se afirma ordenando as pessoas sob seu domínio de modo que elas formem agradáveis desenhos”. Tais imagens estão presentes em diversas cenas dessa película, como, por exemplo, na sequência em que anões escravizados sustentam o tesouro de Alberico, como se fossem pilares. Os ornamentos tornar-se-ão uma marca registrada do cineasta e serviriam de inspiração para outros produtores cinematográficos, como Leni Riefenstahl.

Além disso, a estética corporal que Fritz Lang apresenta em *Os Nibelungos*, especialmente por meio do herói Siegfried, é uma evocação à beleza grega e marca a sua introdução no cinema teutônico. A estética helênica, inserida por Lang nos filmes germânicos, seria um dos elementos da arte clássica que os nazistas incorporariam em suas exposições de arte e na busca pelo futuro homem alemão.

Graduado em arquitetura, Fritz Lang (1890–1976) desenvolveu um senso preciso de espaço e de iluminação para a composição dos cenários de seus filmes; neles, a luz emerge para tecer o recorte e o espaço é explorado para desenhar a cena “as arquiteturas imensas de OS NIBELUNGOS constituem um quadro ideal para a estatura poderosa desses heróis de epopeia. Visando efeitos espetaculares, Lang anima a rigidez grandiosa da arquitetura com a introdução da iluminação” (EISNER, 1985, p.109). Tais efeitos são vistos em outras películas do diretor, como *Metropolis* (1927), *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) e *O testamento do Dr. Mabuse* (1933).

Lang foi casado com a escritora Thea von Harbou (1888-1954) até 1933. Ela escreveu a maioria das histórias de seus filmes produzidos na década de 1920. Divorciaram-se, muito provavelmente, por divergências ideológicas. Ele deixou a Alemanha após *O Testamento do Dr. Mabuse* ser proibido de exibição por Joseph

Goebbels⁷ e Harbou, sua ex-esposa, segundo Eisner (1985, p.151), tornou-se roteirista do partido nazista. Kracauer (1988, p.288) afirma que Lang, após ter seu filme vetado, achou prudente migrar para os EUA em 1935, retornando à Alemanha mais de duas décadas depois.

Tendo sido ferido gravemente em um dos olhos durante a Primeira Guerra Mundial, o diretor encerrou sua carreira em 1960 devido a deterioração de sua visão; seu último trabalho foi o crítico e autorreferente *Os mil olhos do Dr. Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse, 1960)*, realizado na Alemanha. A produção fílmica de Fritz Lang contemplou parte da psique teutônica durante a República de Weimar: de 1919 a 1923, quando as mortes do pós-guerra, os conflitos de rua e as disputas de poder, entre diferentes grupos partidários, assombravam a alma germânica e a do próprio diretor, suas obras foram construídas sob a luz do Expressionismo; entre 1924 e 1929, quando o país viveu o período de estabilidade e a tentativa de reconstrução psíquica e material, seus filmes evocaram o Romantismo para a evolução da trama cinematográfica; e de 1930 a 1933, quando a crise assolou novamente a nação, os tiranos retornaram a protagonizar suas películas.

Em 1925, o diretor Ewald-Andre Dupont exibiu *Varietades (Varieté, 1925)*. A película conta a história de um ex-trapezista circense, Huller, que abandona sua esposa e seu filho para viver com uma dançarina, Berta-Marie, recém-chegada à cidade de Hamburgo, onde ele e sua família moravam; os amantes mudam-se para Berlim e passam a trabalhar em um novo circo. Eles fazem apresentações no *Varieté Berliner Wintergarten* com um terceiro artista, o jovem e sedutor Martinelli. O sucesso do trio não demora, logo eles conquistam o público com saltos mortais no alto da arena. No entanto, Huller descobre que sua amada o trai com Martinelli e, possuído pela raiva, ataca seu rival. A cena do crime não é vista, Dupont mantém a câmera fixa enquanto os dois brigam abaixo de seu campo de captura. Percebe-se o assassinato quando Huller ergue sua mão portando uma faca ensanguentada. Ele entrega-se para a polícia. A narração do

⁷ Joseph Goebbels (1897-1945) foi nomeado, por Hitler, Diretor Nacional de Propaganda do partido nazista em maio de 1930 e tornou-se Ministro da Propaganda do governo alemão em março de 1933 (LONGERICH, 2014).

filme é feita pelo assassino, que conta sua história ao diretor da prisão ao final de sua sentença.

Baseada em uma novela popular do período anterior à Primeira Guerra Mundial, seu tema não é original, mas a sua contribuição para o cinema é significativa devido a inovação na utilização dos equipamentos. Segundo Kracauer (1988, p.16), *Variedades* foi, junto com *A Última Gargalhada* (F. W. Murnau, 1924), responsável por influenciar o cinema mundial graças ao aprimoramento nos recursos de câmera e na utilização dos estúdios, foi “uma disciplina coletiva que revela a unidade da narrativa e a perfeita integração de luzes, cenários e atores”.

Variedades causou “furor e entusiasmo” entre os espectadores norte-americanos. O filme, como diz Harry Alan Potamkin, “queimou seu caminho através dos Estados Unidos e chegou perto de desmoralizar a técnica prosaica de Hollywood”. Acostumado àquela técnica, o público norte-americano deve ter-se chocado com a intensidade assumida pela vida cotidiana em *Variedades*. Cenários familiares como um *music hall*, um café e um enfadonho corredor de hotel pareciam queimar. Era como se nunca antes estes ambientes habituais tivessem sido vistos (KRACAUER, 1988, p.150).

O diretor explorou as tomadas rápidas da câmera e os planos altos para formar a visão embaralhada do acrobata confuso que, em determinados momentos, passam ser o olhar do personagem. A introdução dessas novas técnicas auxiliam a transportar o espectador para dentro da película. Para Kracauer (1988, p.150), o grande mérito de Dupont foi adentrar na realidade exterior ao sujeito por meio de métodos cinematográficos usados para projetar o interior, assim, os atores de *Variedades* aparentam não perceber a presença da câmera; o diretor conseguiu mostrar “um mundo que era uma imagem estetizada da realidade, em vez de seu reflexo objetivo”.

Apesar de produzido após o declínio do Expressionismo, *Variedades* apresenta algumas de suas características, como a história-moldura, emprestada de *Caligari*, e a profunda introspecção dos personagens. O pátio da prisão com seu muro oblíquo e escuro, assim como a visão do narrador-prisioneiro em uma penumbra demonstram que também a cenografia teve influência expressionista, mas aliada aos métodos cinematográficos realistas que, nesse período, emergiam nas telas.

Depois do sucesso de *Variedades*, Ewald-Andre Dupont amargou sucessivos fracassos cinematográficos: intercalou suas produções entre os Estados Unidos, a Inglaterra e a França. Em 1940, em Hollywood, passou a buscar talentos para outros realizadores fílmicos. Sua carreira como diretor teve um pequeno destaque com *O Homem de Neanderthal* (*The Neanderthal Man*, 1953), publicado três anos antes de sua morte decorrente de um câncer.

Figura 6: *Variedades*.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Até 1925, quando a maioria dos filmes alemães era realizada em estúdios, o diretor Arnold Fanck rompeu com esse padrão e produziu *A Montanha Sagrada* (*Der Heilige Berg*, 1926), ambientado nos Alpes. A película exhibe um triângulo amoroso composto por Diotima, uma dançarina interpretada por Leni Riefenstahl, e dois amigos, Karl e Vigo, ambos alpinistas e esquiadores. Ela, moradora do litoral, vai para uma comunidade próxima às montanhas, onde vivem os dois amigos, apresentar-se em um teatro. Karl e Diotima aproximam-se e iniciam

um relacionamento, ele ensina a jovem a esqui e apreciar as geleiras. Vigo, mais jovem, sem saber do romance entre eles, mantém um amor platônico pela estrangeira.

Após Vigo vencer um campeonato de esqui, Diotima acaricia-o, tomando-o em seu colo. Karl, ao vê-los juntos, não reconhece seu amigo e entra em estado de fúria, ele pensa que está sendo traído. Momentos depois, os dois alpinistas encontram-se. Irado com a suposta deslealdade, o namorado de Diotima, sem revelar o que vira e ainda sem saber que se tratava de Vigo, convida-o para uma escalada na perigosa montanha sagrada, que, devido ao início da primavera, já estava em degelo, tornando a subida ainda mais perigosa.

Figura 7: *A montanha sagrada.*



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Quando estão chegando ao cume, Karl descobre que era Vigo quem estava com sua amada e este confessa seu amor por Diotima. Num momento de fúria, o namorado avança em seu rival que escorrega e cai, ficando preso a uma

corda. Seguindo as regras do alpinismo, em que um escalador jamais pode abandonar seu companheiro à morte, Karl tenta resgatar seu amigo. Os momentos são de tensão e ele não obtém êxito; o local é de difícil acesso tornando impossível a chegada de alguém que os possa ajudar. Quando o sol nasce, Vigo já está congelado; o outro alpinista, ao perceber a morte, suicida-se saltando da montanha.

O título do filme de Fanck remete à sacralização e exhibe, em suas primeiras cenas, a interação de Diotima com o mar, numa quase fusão entre a bailarina e o oceano. Quando a jovem transfere-se para as montanhas, vê-se novamente a integração com a natureza, agora dos homens com as geleiras. A união do ser humano com o meio-ambiente em seu estado bruto é uma das características românticas visíveis nas películas teutônicas dos anos 1920. Além disso, a estética corporal dos personagens principais evoca a harmonia helênica: Karl e Vigo praticam atividades físicas periodicamente e exibem corpos que rememoram a beleza clássica grega.

O sacrifício, tema também recorrente nos filmes influenciados pelo Romantismo, é observado no comportamento dos dois homens. Vigo submete sua vida quando concorda em acompanhar o amigo em uma aventura sem volta, com riscos evidentes. Karl arrisca-se ao decidir segurar o corpo de seu rival, por toda a madrugada, até perceber sua morte; sacrifica-se novamente ao cometer suicídio.

Kracauer (1988, p.133) compreende os filmes de montanha como um gênero exclusivamente alemão consagrado por Arnold Fanck e produzidos sob a influência do Romantismo: a fusão homem-natureza, assim como o sacrifício, são enaltecidos e sacralizados. Sua popularidade foi atribuída à identificação entre a sociedade e o modelo fílmico; tais películas retratavam o que os germânicos, especialmente os jovens, faziam em suas férias ou aos finais de semana; suas relações com os montes, desde Schiller⁸, eram sacras.

A inspiração do diretor para as suas obras possivelmente originou-se de sua trajetória acadêmica e de suas práticas esportivas: Fanck (1889-1974) era geólogo por formação e, antes de dedicar-se ao cinema, costumava realizar escaladas nos Alpes Suíços. Seu primeiro filme é datado de 1921 e, assim como todos os outros que viriam, é um drama relacionado com a montanha.

⁸ Friedrich Schiller (1759-1805) é um dos fundadores do Romantismo alemão.

Se Eisner (1985, p.219) critica-o apenas pelo uso excessivo de imagens simétricas em suas películas “o frescor e a espontaneidade das tomadas ao ar livre são prejudicados por aqueles planos demasiadamente uniformes e perfeitos”, Kracauer observa na popularidade de seus filmes manifestações da psique alemã propensa ao nazismo.

Apesar de esta espécie de heroísmo ser muito excêntrica para servir como um padrão para os habitantes dos vales, estava imbuída de uma mentalidade análoga ao espírito nazista. Imaturidade e entusiasmo montanhista eram uma coisa só. Quando, em *A Montanha Sagrada*, a moça diz a Vigo que quer satisfazer qualquer desejo que ele tenha, Vigo se ajoelha e coloca a cabeça em seu colo. (...) Além disso, a idolatria de geleiras e pedras era sintomática de um irracionalismo que os nazistas capitalizariam (KRACAUER, 1988, p.135).

Sontag reitera Kracauer. A autora identifica metáforas visuais nas obras de Fanck que rumariam “em direção à elevada meta mística, tão bela quanto aterradora, que mais tarde se concretizou na adoração ao *Führer*” (SONTAG, 1986, p.60). Apesar dessas críticas, Fanck não submeteu seu trabalho ao partido nazista, no entanto, permaneceu na Alemanha produzindo curtas-metragens sob o patrocínio do Ministério Japonês da Cultura⁹.

Produzido durante o período de estabilidade da economia germânica, *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) teve sua estreia no início do ano de 1927 e, segundo o diretor, em depoimento a Kracauer (1988, p.175), sua inspiração para o visual extravagante do filme aconteceu quando, a bordo de um navio, ele observou Nova Iorque no período noturno. A metrópole cinematográfica de Lang abriga duas cidades: uma baixa, sem luz, onde estão as fábricas com suas monstruosas máquinas e os cabisbaixos operários que, lentamente e em ordem, locomovem-se; outra alta, luxuosa e com grandes edifícios, onde vivem os proprietários ricos.

O enredo fílmico narra a rebelião dos trabalhadores, liderados por Maria e Freder, o filho decepcionado de um bilionário, contra os donos das empresas. Kracauer (1988, p.190) compreende a personagem feminina como “uma santa em

⁹ Fonte: <<http://www.imdb.com/name/nm0266691/>> Acesso em 06.jun.2016.

vez de uma agitadora socialista”, ela declara que o proletariado só será livre se o coração mediar seus cérebros e suas mãos.

O pai de Freder, ao perceber a movimentação dos funcionários, encomenda ao seu cientista a criação de um robô exatamente igual a Maria objetivando atrapalhar a tentativa de libertação do proletariado. O monstro criado em laboratório incita a destruição da cidade baixa pelos trabalhadores que, sem contestar, o obedecem: as máquinas são atacadas e desmanteladas, a água avança rapidamente e inunda inclusive os espaços disponíveis para se viver; os filhos dos trabalhadores são expostos aos perigos da enchente. Maria, a verdadeira, surge para salvar a todos e reconciliar as classes. O que poderia ter sido um filme marxista transforma-se num filme pacífico, em que os trabalhadores submetem-se ao patrão. *Metropolis* é uma ferramenta de pacificação e submissão; para Gay, a película contribuiu para conformar a República.

Metropolis é uma fantasia sem imaginação, uma estória pitoresca, mal concebida e essencialmente reacionária (...); o filme encara a luta de classes como ficção científica e tira o tipo de conclusão que só pode ser chamada de um mentira estudada: *Metropolis* é a cidade do futuro, onde trabalhadores brutalmente escravizados labutam, muitas vezes até a morte, em fábricas subterrâneas, enquanto que uma pequena elite de senhores goza de lazer e prazeres irresponsáveis em vastas propriedades e jardins ornamentais, com fontes e pavões (...) A lição é simples: mesmo sob as condições mais adversas – e as condições são péssimas em *Metropolis* – somente um demônio pode desencadear greves ou revoltas (GAY, 1978, p.159).

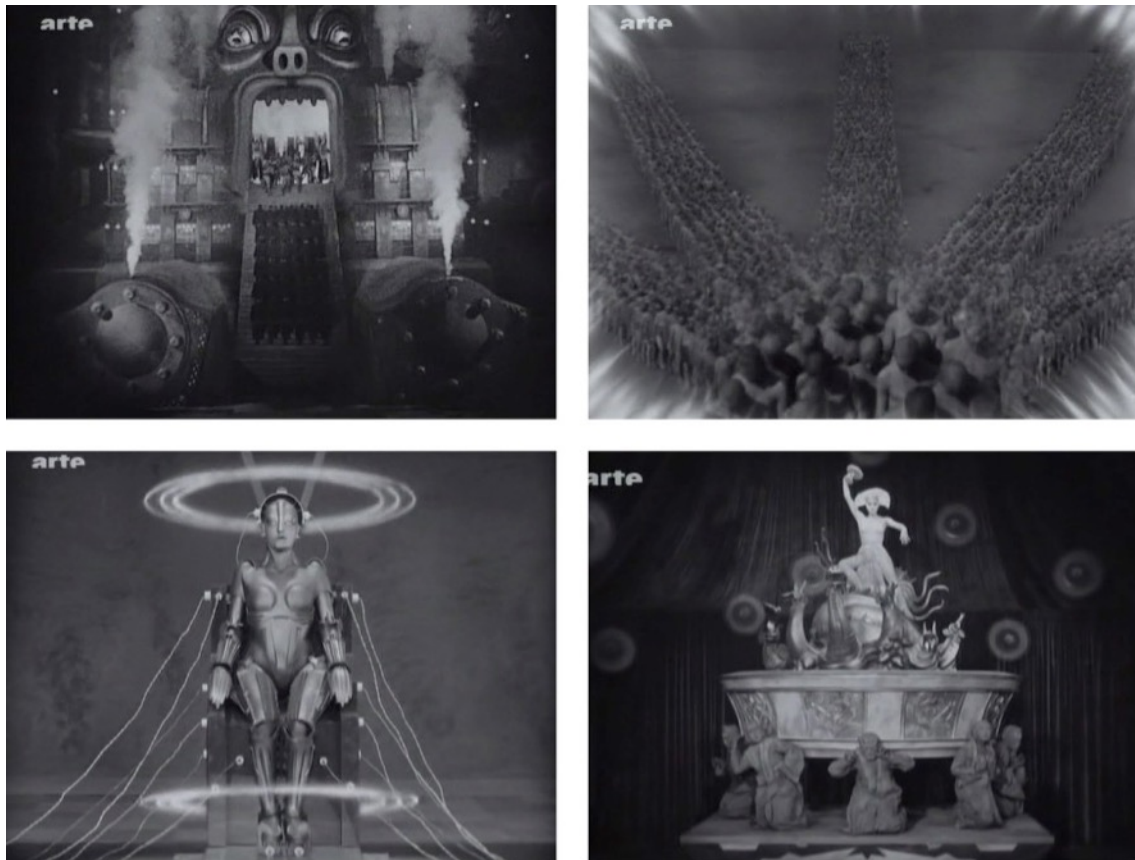
Claramente, a contribuição da obra não está no seu roteiro conformista escrito por Thea von Harbou, mas na evolução técnica que Lang conseguiu por meio da construção de uma megalópole, feita com espelhos a partir de maquetes, e na consagração do corpo humano como ornamento, que passaria a ser um elemento característico de seus filmes.

Herdeiro das técnicas expressionistas, o diretor as utilizou para a composição dos cenários, especialmente na cidade baixa, onde os casebres oblíquos intercalam entre a sombra e a luz, assim como as janelas e as escadas; a estilização expressionista também acontece por meio do corpo humano. Este já fora elemento de cenário em *Os Nibelungos*, mas em *Metropolis*, segundo Eisner, passa a ser parte da arquitetura fílmica.

Suas multidões, mesmo “arquitetadas”, permanecem vivas, como a pirâmide de braços que se elevam em súplica durante a inundação, ou a penca de crianças agarradas ao corpo de Maria, na última ilhota de concreto ainda não submersa pela inundação. (...) Lang emprega repetidamente essa técnica: por exemplo, as crianças que afluem para a ilhota, os operários que se arrojam para destruir a central ou capturar o robô (EISNER, 1985, p.154).

A iluminação também é significativa: na metrópole rica, a luz permeia os arranha-céus e cria figuras geométricas nos ares; na criação do robô, círculos luminosos, como se fossem correntes elétricas, percorrem o corpo da futura falsa-Maria. Ainda produto do cinema mudo, portanto sem o recurso do som, a iluminação parece criar a sonoridade na película quando, por exemplo, se observa a sirene da grande fábrica subterrânea representada por faróis com fochos luminosos que “se ejetam como gritos” na tela (EISNER, 1985, p.156).

Figura 8: *Metropolis*.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

O final da década de 1920 foi marcado por diversos acontecimentos culturais e políticos na Alemanha que, para Gay (1978, p.139), desenvolviam-se paralelamente e interagiam de modo contínuo e tenso. O cinema passou a ser sonoro e entrou em declínio; diversos diretores, artistas e produtores migraram para os Estados Unidos; a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque atingiu muitos países, mas foi potencialmente devastadora para a Alemanha que buscava sua recuperação e dependia dos investimentos americanos; e o partido nazista foi rearticulado. Em 1929, já era composto por seus principais futuros líderes, como Goebbels, Göring, Hess, Himmler e Strasser.

3.3 O fim da liberdade cinematográfica e o início do totalitarismo na Alemanha

Proibido de falar em público até 1927, Hitler começou a reorganizar o pequeno grupo do qual era líder. Por meio de estratégias eficientes realizadas durante 1929, no final daquele ano eles chegaram a 75 mil membros filiados e sete deputados eleitos para o *Reichstag*, o Parlamento Alemão. No ano seguinte, a propaganda nazista destinou sua atenção para as áreas rurais, geralmente menos lembradas pelos outros partidos, e conseguiu eleger 12 deputados. O número de adeptos oficiais dobrou em 1929, chegando a 130 mil pessoas (KERSHAW, 2010, p.227). Kershaw afirma que as estratégias de propaganda nazista foram rearticuladas e os discursos de Hitler, fundamentais desde o começo da década de 1920 para atrair as massas, ganharam mais força no interior do país.

diferentemente dos outros oradores que transmitiam a mesma mensagem, ele [Hitler] falava a língua de seus ouvintes e os incitava por meio da paixão e – por mais estranho que possa agora nos parecer – pela aparente sinceridade de seu idealismo (KERSHAW, 2010, p.123).

O ano de 1929 foi fundamental para Hitler e seus camaradas: a estrutura básica nazista tornou-se completa com a criação da *Schutzstaffel* (SS), sob o comando de Himmler, e o partido atraiu investidores de diversas partes do país conseguindo ramificar-se por todo o território alemão. No entanto, eles ainda estavam às margens da política, tinham poucos deputados e quase nenhuma influência nas decisões econômicas ou governamentais. Além disso, a República

de Weimar era governada por uma coalisão entre os três principais partidos do país, o Social-Democrata, o Partido de Centro e o Democrata; a gestão seguia o Plano Dawes, assim, logo deveria entrar em estabilidade. Foi quando, no final do ano de 1929, a Bolsa de Valores de Nova Iorque entrou em colapso e, com ela, a Alemanha.

Para Gay (1978, p.178), as consequências foram percebidas no mundo todo, “mas foi mais desastrosa para o regime menos estável de todos, isto é, para a Alemanha, que vinha vivendo de ajuda estrangeira num grau muito maior do que aquele que os alemães sabiam”. O impacto foi alto com a não renovação dos empréstimos externos, a queda das exportações e o alto índice de desempregados. As consequências não tardaram: com a falta de trabalho, os casos de prostituição, violência e roubos proliferaram-se. Os comunistas aproveitaram-se para atrair os desocupados e os usaram para fins políticos.

Para os comunistas, a luta de classes passou do local de trabalho para as ruas e a vizinhança à medida que mais e mais pessoas perdiam o emprego. Defender um baluarte proletário, por meios violentos se necessário, tornou-se uma alta prioridade da organização paramilitar comunista, a Liga dos Combatentes da Frente Vermelha (EVANS, 2014, p.301).

Eles tornaram-se uma ameaça para a classe média quando o seu número passou de 117 mil membros, em 1929, para 360 mil filiados, em 1932. Evans relata que desde o assassinato de Rosa Luxemburgo e outros membros do partido, em 1918, sob o comando de um ministro socialdemocrata, o diálogo entre estes e os comunistas estava fragilizado, mas sob controle. Com o impacto do desemprego em massa qualquer possibilidade de conciliação chegou ao fim e o centro político pendeu para a extrema direita, já que esta não era vista como uma ameaça ao capital. O partido nazista passou a ser a esperança da frágil República de Weimar (GAY,1978). Para Gay, a falta de habilidade política dos alemães foi responsável pela criação desse cenário e pelo totalitarismo que viria nos anos seguintes.

À medida que a Alemanha mergulhava mais fundo na Depressão, números crescentes de cidadãos de classe média começaram a ver no dinamismo juvenil do Partido Nazista uma possível saída para a situação. Tudo dependeria de as frágeis estruturas democráticas da República de Weimar aguentarem o impacto da crise e de o

governo do Reich conseguir apresentar as políticas certas para impedir que elas entrassem em colapso completo (EVANS, 2014, p.311).

Visando recuperar a economia do país, o Parlamento alemão, em março de 1930, votou favoravelmente a cessão do Plano Dawes e a implantação do Plano Young, este, mais brando com Primeira Guerra e pela Alemanha desde o final de 1928, mas foi instalado somente após a quebra da Bolsa de Wall Street.

O renascimento da questão das reparações forneceu mais lenha para a fogueira da agitação nazista. Os resultados das deliberações da comissão de especialistas – que vinha trabalhando desde janeiro de 1929 sob a presidência de Owen D. Young, um banqueiro americano e presidente da General Electric Company – para regulamentar o pagamento das reparações foram finalmente assinados em 7 de junho. Em comparação com o Plano Dawes, o acordo era relativamente favorável à Alemanha. Os reembolsos seriam mantidos baixos por três anos e, no total, seriam cerca de 17% menores do que pelo Plano Dawes. Mas seriam necessários 59 anos para que as reparações fossem liquidadas. A direita nacionalista ficou indignada (KERSHAW, 2010, p.226).

Com uma propaganda de ataque ao sistema vigente, Hitler alardeava o apoio dos três principais partidos políticos ao Tratado de Versalhes, ao Plano Young, e ao interesse de classes; já os seus discursos visavam à defesa da nação e de todos os cidadãos germânicos. A eficiência dessa campanha foi percebida nas urnas: eles elegeram 107 deputados em 1930. Definitivamente, o nazismo estava em expansão e a democracia entrava em declínio.

A instabilidade econômica, as crises política e cultural levaram muitos diretores de cinema, roteiristas, produtores e artistas a aceitar propostas vindas do outro lado do Atlântico. Se para profissionais alemães a questão financeira era atraente, para as produtoras americanas a qualidade cinematográfica que o outro país produzia estava afetando diretamente as suas vendas. Hollywood precisava da mão de obra teutônica para aumentar a qualidade de seus filmes e exterminar seu principal concorrente: “Não há dúvida de que Hollywood fez esta importação conjunta não apenas para elevar seus próprios padrões; a ideia principal era eliminar um competidor extremamente perigoso na época” (KRACAUER, 1988, p.161).

Na década de 1920, diversos profissionais do cinema, como o diretor Ernest Lubitsch (1892-1947), foram contratados por produtoras americanas. Ele foi um dos precursores, mudando em 1923 para dirigir *Rosita, cantora das ruas* (*Rosita*); firmou-se nos EUA com comédias que retratavam situações cotidianas, como o casamento e o trabalho.

Migraram, entre os anos de 1925 e 1927, E.A. Dupont, Paul Leni e F.W. Murnau. Este recebeu o convite dos Estúdios Fox depois do êxito de *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (1922) e *A última gargalhada* (1924). Deixou a Alemanha em 1926; sua primeira obra americana foi *Aurora*, exibida em 1927 e premiada com os títulos de Melhor Filme, Melhor Fotografia e Melhor Atriz no Oscar de 1929. Em 1927 foi a vez de Paul Leni, o diretor da produção germânica *O Gabinete das figuras de cera* (1924); no mesmo ano ele dirigiu em Hollywood *O gato e o canário* (*The cat and the canary*) e no ano seguinte foi responsável por *O homem que ri* (*The Man who laughs*, 1928).

A última migração em massa de profissionais aconteceu com a chegada de Hitler ao poder. Por divergências ideológicas e pelo antisemitismo propagado pelos nazistas, muitos buscaram trabalho em Hollywood, foi o caso de Fritz Lang, que mudou em 1935. Com sua ida para os EUA, o diretor chegou a produzir filmes antinazistas, como *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, 1943), inspirado no assassinato de um general da SS. Publicado em plena Segunda Guerra Mundial, foi proibido de exibição na Alemanha e demais países invadidos.

A partida de muitos trabalhadores colaborou para fragilizar o cinema teutônico e poucos títulos se destacaram no período pré-Hitler. No entanto, Kracauer entende a ausência desses profissionais apenas como parte do declínio; para ele, o verdadeiro motivo da queda cinematográfica está diretamente relacionada com a psique germânica que, acostumada a regimes autoritários, não conseguiu ajustar-se durante o período democrático (KRACAUER, 1988, p.163)¹⁰.

¹⁰ Siegfried Kracauer (1889-1966) foi um judeu alemão nascido em Frankfurt. Mudou-se para os Estados Unidos após a ascensão nazista e lá escreveu *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, em 1946. O autor, no prefácio dessa obra, relata ter recebido incentivo financeiro da Fundação Rockefeller e da Fundação John Simon Guggenheim, ambas americanas, para o desenvolvimento do livro. Kracauer também teve o apoio da Curadoria da Fimoteca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, onde trabalhou como pesquisador. Considerar o contexto de sua produção é fundamental para compreender que, suas investigações, foram construídas no imediato pós Segunda Guerra

Já Eisner afirma que a dificuldade enfrentada pelos cineastas alemães está relacionada com a introdução do som nas películas. Habitados a técnicas bem definidas para o uso de imagens, sofreram dificuldades na adaptação. “Nos últimos anos do mudo, a imagem, sempre tratada segundo as regras do famoso claro-escuro, ainda consegue enganar; mas o cinema falado revela cruelmente a mediocridade da produção corrente, pois a palavra trai o mistério dos gestos” (EISNER, 1985, p.217).

Bazin (2014, p.98) reitera a autora, compreendendo que, no final da década de 1920, o cinema mudo continha elementos suficientes para a construção da narrativa fílmica, sendo uma arte completa. No início, o som desempenhou uma função subordinada à imagem.

Dentre as poucas películas que se sobressaíram entre 1930 e 1933, com domínio da técnica sonora, estão *O anjo azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930), *M, o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), *Berlin-Alexanderplatz* (Phil Jutzi, 1931) e *A Luz Azul* (*Das blaue Licht*, Leni Riefenstahl, 1932). Neste capítulo, tratar-se-á das obras de Sternberg, Lang e Jutzi, pois a produção de Riefenstahl será investigada no Capítulo 6.

O anjo azul (1930) exhibe a decadência do professor Immanuel Rath ao apaixonar-se pela dançarina e cantora Lola-Lola. Morador de uma pequena cidade portuária, o docente decide visitar o cabaré depois de encontrar um panfleto nos pertences de um de seus alunos. O lugar chama-se O Anjo Azul e exhibe apresentações diárias da jovem Lola-Lola. Inicialmente, Immanuel dirige-se ao lugar para verificar o que tanto atrai seus pupilos, mas passa a frequentá-lo ao sentir forte atração pela artista. Ao ter seus hábitos então condenáveis descobertos é despedido da escola onde trabalha; entristecido, busca e encontra consolo nos braços da dançarina.

Apixonado, Immanuel pede-a em casamento. Durante a festa do matrimônio, em estado de euforia, o professor decide impressionar sua amada imitando um galo. Kracauer (1988, p.252) entende esse momento como o início de

Mundial, sob a égide dos vencedores da guerra. Sua pesquisa não foi apenas mediada, mas patrocinada por eles.

sua queda. Casados, ele passa a acompanhar sua mulher nas turnês em diversas cidades. Para integrar o grupo, mesmo contrariado, aceita desempenhar o papel de um palhaço circense que reproduz o canto de um galo.

Em uma nova temporada de shows, a equipe retorna à cidade do docente que, humilhado por seu personagem rudimentar, abandona o palco no meio da apresentação e foge. Ao escapar, descobre que Lola-Lola o trai, encontrando-a nos braços de outro homem. Em fúria, tenta matar a cômica, mas é expulso da casa de espetáculos e atirado à rua. Desorientado e ultrajado, o professor vaga pela cidade até chegar a sua antiga escola; já sem forças, entra em uma sala de aula e tira a própria vida.

Figura 9: *O Anjo Azul*.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

A história foi baseada na narrativa *Professor Unrath*, de Heinrich Mann, uma crítica à sociedade burguesa teutônica e seus vícios. A direção da película foi feita por Joseph von Sternberg (1894-1969). Judeu austríaco emigrado para os

Estados Unidos com sua família em 1901, dedicou-se ao cinema a partir de 1919 no país em que vivia. Trabalhou em diversas obras como assistente de produção e direção antes de dirigir seus próprios filmes, tais como *Paixão e Sangue* (*Underworld*, 1927) e *O Último Comando* (*The Last Command*, 1928), realizados em Hollywood. Por meio deles, desenvolveu boas habilidades técnicas. De regresso à Europa, em 1930, na Alemanha, dirigiu *O Anjo Azul*, película que o consagrou; Sternberg foi o responsável por levar para *Hollywood* a atriz Marlene Dietrich, que dá vida a sedutora Lola.

Eisner (1985, p.220) afirma que até então o diretor só havia realizado um filme sonoro, no entanto, havia aprendido suficientemente a técnica nos estúdios americanos e conseguiu fazer seu uso de modo eficaz na Alemanha. O som foi explorado em toda a obra: nos alertas sonoros do porto que ecoam enquanto, solitário, o professor caminha pelas ruas da cidade; na canção popular germânica, uma glorificação à honestidade e à lealdade, ouvida em diferentes momentos, inclusive quando a câmera exhibe a morte do personagem traído – a contradição entre a imagem e o som é impiedosa; no sedutor canto de Lola, auxiliando a composição da personagem e a crescente tensão necessária ao drama.

O anjo azul (1930) foi um sucesso desse período e levou Marlene Dietrich ao estrelato internacional. Filmado simultaneamente em alemão e inglês, essa história da decadência de um professor de meia-idade (interpretado por Emil Jannings) por conta de sua obsessão por Lola. Lola, a cantora de cabaré vivida por Dietrich, conquistou plateias dos dois lados do Atlântico. Seu sucesso foi auxiliado pela inclusão da canção melancólica de Friedrich Hollander “Falling in Love Again (Can’t Help It)”, interpretada de forma sedutora pela atriz no começo do filme e com uma indiferença implacável ao final (KEMP, 2011, p.81).

Os movimentos da câmera e a composição estética foram utilizados em sincronia com o som graças ao cenógrafo Hunte. Ele trabalhou em confluência com Sternberg e, juntos, criaram imagens luminosas somadas ao ambiente erótico da casa de espetáculos. As luzes acesas no palco de Lola enquanto ela canta e dança para a plateia é um exemplo dessa harmonia. A união das técnicas teutônica e americana, para Eisner, criou um filme encantador.

Hunte, cenógrafo alemão, criou as ruas tortuosas, casas de empena e com telhados expressionistas, oblíquos, alongados, e este cenário se harmoniza com os interiores tipicamente sternbergianos, onde predomina o cuidado pictórico e o ambiente sedutor (EISNER, 1985, p.220).

Kracauer (1988, p.253-254) atribui o sucesso de *O Anjo Azul* a dois pontos fundamentais: o primeiro é a atriz Marlene Dietrich, que magistralmente interpreta Lola, a cantora sensual, fria e misteriosa, “uma nova encarnação do sexo”; o segundo é o “total sadismo” dos germânicos, em que as massas são atraídas pela crueldade da personagem e pela destruição psicológica e física de Immanuel.

Ao traçar um paralelo entre a obra de Sternberg, a psique alemã e as consequências derivadas do comportamento coletivo, Kracauer observa um “personagem arquétipo” no professor. Ele entra num processo de regressão e a sua conduta, assim como a de seus alunos, exibiria a imaturidade da classe média. Para o autor, a maldade de Lola, que explora quem a ama, também refletiria essa puerilidade geral.

É como se o filme contivesse um aviso, como se aquelas figuras cinematográficas antecipassem o que acontecerá na vida real alguns anos mais tarde. Os rapazes são a emergente juventude hitlerista, e o truque do canto do galo é uma modesta contribuição a um grupo de artifícios semelhantes, mesmo se mais engenhosos, muito usados nos campos de concentração nazistas. Dois personagens ficam fora desses eventos: o palhaço da companhia de artistas, uma figura muda que observa constantemente seu colega temporários, e o bedel da escola, que está presente na morte do professor (...). Estes dois testemunham, mas não participam. Não importa o que possam sentir, se recusam a interferir. Sua resignação silenciosa pressagia a passividade de muitas pessoas sob o regime totalitário (KRACAUER, 1988, p.255).

No ano seguinte ao lançamento de *O Anjo Azul*, o primeiro filme sonoro de Fritz Lang, *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), com o roteiro de Thea von Harbou, foi exibido nos cinemas alemães e trouxe uma forte sincronia com a obra de Sternberg.

A primeira cena exhibe um grupo de crianças liderada por uma garota, Elsie, que canta uma sinistra cantiga, ela refere-se ao assassino de meninas que assombra a cidade onde vivem. No retorno da escola, brinca sozinha com uma bola

ao lado de um poste; nele, um cartaz da polícia pede ajuda à população para encontrar informações sobre o malfeitor. A sombra de um homem invade o quadro e projeta-se no anúncio, ouve-se seu diálogo com a pequena, mas seu rosto não é visto. Para Eisner (1985, p.95) a imagem do Destino nos filmes teutônicos da República de Weimar são representados pela sombra e em *M, o vampiro de Dusseldorf*, sua exibição, ignorada pela menina, é a antecipação do mal que virá.

Após comprar um balão de um mendigo cego para Elsie, o bandido, percebido também por seu assobio constante, segue com ela para um parque. Em sua casa observa-se a angústia que, gradativamente, invade sua mãe. O som torna-se elemento fundamental para mostrar o crescente desespero da mulher: a garota deveria chegar ao seu lar quando o relógio anuncia a nova hora, nesse momento, sua progenitora chama-a; conforme o tempo avança, sua aflição progride atingindo o ápice por meio de gritos e urros nas escadarias de seu prédio.

Figura 10: *M, o vampiro de Dusseldorf*.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

A consumação do crime é percebida por seus dois brinquedos, a bola e a bexiga, abandonados no parque. A polícia não tarda a encontrar seu corpo sem vida e os jornais espalham o terror de mais um assassinato. Pressionado, o inspetor decide colocar todo o seu efetivo nas ruas, durante os dias e as noites, para que o matador seja localizado. Com viaturas fazendo revistas periódicas nos estabelecimentos, um grupo de marginais é obrigado a suspender seus obscuros negócios até que o delito seja esclarecido. Devido a delonga oficial para a resolução, os bandidos decidem procurar pelo malfeitor com a ajuda dos mendigos da cidade.

Durante as investigações, os detetives passam a suspeitar de um ex-paciente de manicômio e, por isso, buscam indícios em sua casa; paralelamente, o vendedor cego ouve um assobio, reconhece-o e alerta a rede bandoleira que também caçava o assassino. Após uma perseguição em um edifício comercial, eles conseguem realizar a captura e o levam para uma velha fábrica abandonada, onde fazem um soturno julgamento. O facínora clama por sua vida afirmando que as mortes não são de sua responsabilidade, ele as teria cometido sob ordens de uma voz invisível, uma força fantasmagórica. Seu desespero eleva-se com sua tentativa de justificar-se. Nesta cena, o som novamente torna-se fundamental para alcançar o ápice.

(...) O primeiro filme sonoro de Fritz Lang (1890-1976) foi *M, o vampiro de Dusseldorf*, também lançado em 1931. O clímax da película, no qual o assassino interpretado por Peter Lorre, tomado por uma mistura de angústia e histeria, tenta explicar sua compulsão para fazer o mal a um tribunal autodesignado de criminosos, é uma das sequências mais vigorosas do início do cinema sonoro e não teria um milésimo de seu impacto se fosse reduzida a intertítulos (KEMP, 2011, p.81).

Os presentes bradam por seu linchamento imediato, mas seus planos são interrompidos pela chegada da polícia que leva consigo o capturado. Ele deve responder por seus crimes perante um tribunal de justiça do Estado. No desfecho da película, quando o julgamento é declarado aberto, a mãe de uma das meninas mortas proclama: “Isto não trará de volta nossas crianças. Alguém precisa tomar conta melhor das nossas crianças. Todos vocês precisam”.

Para Eisner (1985, p.223), Fritz Lang fez o uso magistral do som e este valorizou a imagem cinematográfica; afirma ainda que ele foi o primeiro diretor a

compreender suas possibilidades de utilização “o som por vezes se antecipa à imagem, ou então invade a imagem seguinte, ligando-a assim mais estreitamente à anterior. Alusões sonoras, associações de ideias utilizadas como *raccords* acentuam o ritmo da ação, dando-lhe densidade” (EISNER, 1985, p.223). É a técnica sonora que demonstra o desespero gradativo da mãe de Elsie e também é ela quem revela a presença do malfeitor por meio de seu assobio calmo e constante.

Ao observar o assassino de comportamento infantil e deslocado da sociedade, Kracauer (1988, p.258) compreende-o não como “um rebelde regressivo, mas um produto da regressão”; para o autor, o filme de Lang reafirma a conclusão de *O Anjo Azul*.

Ambos os filmes desvendam a situação psicológica daqueles anos cruciais e ambos antecipam o que irá acontecer em ampla escala, a não ser que as pessoas consigam se libertar dos fantasmas que as perseguem. O padrão ainda não se estabelecera. Nas cenas de rua de *M*, o *Vampiro de Dusseldorf*, símbolos familiares como a espiral rotativa numa ótica e o policial ajudando uma criança a atravessar a rua são ressuscitados. A combinação destes temas com o de uma boneca pulando incessantemente para cima e para baixo revela a oscilação do filme entre as noções de anarquia e autoridade (KRACAUER, 1988, p.258-259).

Em oposição às obras de Sternberg e Lang, Piel Jutzi (1896-1946) apresenta em 1931 o seu filme *Berlin-Alexanderplatz* permeado por conflitos internos do personagem principal e com um impressionante sentimento de humanidade. Foi baseado em uma novela famosa de mesmo nome escrita por Alfred Döblin e contextualizado no subúrbio da capital da Alemanha. O drama conta a história de Franz Biberkoph, ex-ladrão que há pouco saíra da cadeia; ele cumpriu sentença por ter assassinado sua ex-mulher e, agora, estava disposto a seguir todas as leis. Para sustentar-se, decide vender bugigangas na famosa praça central da cidade, a *Alexanderplatz*; o ex-presidiário também começa a namorar a jovem Cily.

No entanto, Reinhold, o líder de um grupo criminoso o convence a retornar ao seu antigo ofício. Embora contrariado, ele aceita voltar. Durante um assalto, Franz arrepende-se e decide abandonar o grupo, mas o roubo é concluído antes de sua fuga. Junto aos demais assaltantes, ele entra no carro que os esperava. O grupo de ladrões desconfia da fidelidade de Franz ao perceber um

carro da polícia atrás deles e, por isso, com o veículo em movimento, o jogam para fora.

Figura 11: *Berlin-Alexanderplatz*.



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Desmaiado e estirado no asfalto, o homem é atropelado por outro automóvel e fica gravemente ferido. Franz acorda em um hospital depois de passar algumas semanas em estado de coma e é informado pelo médico que o seu braço direito precisou ser amputado. Bravo e sem dinheiro, retorna ao covil daqueles que o lançaram na rua. Seu interesse não é vingar-se, mas integrar-se, agora de modo definitivo, ao grupo de delinquentes. Ele não busca mais uma vida honesta, quer ter dinheiro e viver confortavelmente. Sem ter notícias de Cily desde o acidente, Franz encontra uma nova namorada, Mieke.

Reinhold, o líder invejoso, passa a cobiçar a mulher de Franz. Para realizar seu desejo, a atrai para um bosque planejando seduzir a jovem. Ao ser rejeitado por Mieke, ataca-a; ela, desesperada, corre pelas matas em busca de refúgio. Ouve-se gritos desesperados que cessam repentinamente. Não se vê o

que sucedeu por trás dos arbustos; Jutzi, ao estilo de Dupont em *Variedades* (1925), não exhibe a cena do crime. Enquanto os urros são escutados, a câmera eleva seu campo de captura para o topo das árvores. O homem sai sozinho do bosque e foge em um carro que o aguardava.

O corpo da jovem é encontrado pela polícia e o assassinato é noticiado nos jornais. Franz percebe quem a matou e, furioso, vai ao encontro de seu rival em busca de vingança. Mas a polícia desvenda o homicídio e prende Reinhold antes de sua chegada. Profundamente tocado pela perda de sua amada, o ex-ladrão decide retomar a rotina longe dos delitos. Franz volta à *Alexanderplatz* para vender novas quinquilharias. Na cena final da película, ele exhibe uma boneca *Stehaufmännchen*¹¹ e declara para o público:

Essa pecinha diminuta aqui me fez pensar. Podem jogá-la no chão, mas sempre se manterá reta. Ela tem metal no ponto certo. Metal no ponto certo, Senhoras e Senhores. Consigam isso! Você poderá cair, mas levantará novamente. Os pés não são o mais importante, nem os braços. Tudo o que importa, Senhoras e Senhores, é seu coração (BERLIN-ALEXANDERPLATZ, 1931).

Para Kracauer (1988, p.262), a mensagem final da obra de Jutzi é clara, “quem tem o coração no lugar certo supera qualquer crise sem ser corrompido”. O personagem que demonstra isso é o próprio Franz, por meio de sua evolução na narrativa fílmica: seu ressentimento o leva a unir-se com o grupo de criminosos, como outrora ele mesmo fora, mas sua consciência age e ele arrepende-se; esse ciclo repete-se, como se fosse uma provação para o herói. Produzido em plena crise econômica, com boa parte da população desempregada, o filme, por meio do protagonista, parece dialogar com o espectador ao mostrar suas fraquezas e suas tentações, mas a mensagem final visa encorajá-lo a ser forte.

O diretor, consagrado com as marxistas obras *O pão nosso de cada dia* (1928) e *Viagem para a Felicidade* (1929), foi membro do Partido Comunista até 1929, mas *Berlin-Alexanderplatz* (1931) é o último filme humanitário de Piel Jutzi e marca o encerramento de sua fase vinculada ao comunismo. Seus três filmes foram

¹¹ O brinquedo é conhecido popularmente no Brasil pelo nome de João-bobo, não há tradução literal para a palavra (*aufstehen* = levantar e *Männchen* = pequeno homem).

marcados pela sensibilidade ou pela defesa do proletariado. Contudo, em 1933, Jutzi juntou-se ao Partido Nazista¹² e passou a trabalhar para ele. Não foi autorizado a produzir longas-metragens devido ao seu passado político, mas construiu sua carreira como diretor por meio dos filmes de curta duração com a aprovação de Goebbels.

Em 1931, ano de estreia de *Berlin-Alexanderplatz* e *M, o vampiro de Dusseldorf*, foi quando Ernest Röhm, antigo membro do partido nazista, retornou à Alemanha atendendo ao chamado de Hitler para reorganizar a sua Tropa de Choque, a *Sturmabteilung*, uma organização paramilitar mais conhecida como SA. Naquele ano o Partido Nacional Socialista obteve mais votos que em qualquer eleição anterior, alcançando 26,2% em Hamburgo e 37,2% em Oldenburg (KERSHAW, 2010, p.254). Números significativos que Hitler usou para pressionar Paul von Hindenburg, presidente da República desde 1925, a conceder o cargo de Chanceler para si. O líder nazista não obteve êxito imediato. Em 1932 haveriam novas eleições para o cargo máximo do país.

Os dois principais candidatos foram Hitler e Hindenburg. O resultado final reeleger o presidente em exercício com 53% dos votos; o outro obteve 37%, um número alto para alguém que fora inserido recentemente na política. Kershaw atribui o êxito nazista à campanha realizada por Goebbels, que incluiu viagens aéreas pelas principais cidades da Alemanha, comícios faustuosos e excessiva divulgação “o culto ao Führer, uma mercadoria manufaturada da propaganda nazista e outrora propriedade de um grupo minúsculo de fanáticos, fora vendido para um terço da população alemã” (KERSHAW, 2010, p. 260).

Adicionalmente a Kershaw, Evans (2014, p.363) compreende esse triunfo eleitoral de 1932 como o resultado de um país imerso, desde a quebra de *Wall Street* (1929), em uma crise social, política e econômica mais profunda, se comparada ao pós Primeira Guerra, que cedeu ao apelo da propaganda. Afirma ainda que quanto maior o número de desempregados em determinada região, mais votos os nazistas obtiveram.

¹² Fonte: <<http://www.imdb.com/name/nm0433292/>> Acesso em 11.jun.2016.

Em julho de 1932, nas eleições estaduais, eles repetiram a vitória anterior e alcançaram 37,4% dos votos, tornando-se o maior partido no *Reichstag*. Em agosto, um mês depois do desfecho eleitoral, Hitler reivindicou novamente a Hindenburg a Chancelaria do Reich para si e os Ministérios do Interior, da Aeronáutica, do Trabalho e da Educação do Povo para seus aliados. Todos os seus pleitos foram negados (KERSHAW, 2010, p. 264).

O líder nazista não desistiu: em novembro entregou ao Presidente uma petição assinada por empresários do país solicitando sua designação para o cargo. Teve seu pedido novamente declinado. Hitler continuou a insistir por meio de Franz von Papen, ex-chanceler, e outros políticos aliados a Hindenburg. Com a instabilidade que permeava a Alemanha, a pressão do Parlamento e de seu círculo político, o presidente cedeu e o nomeou Chanceler do país no dia 30 de janeiro de 1933. Finalmente, o nazismo instalou-se na área mais vital da organização política alemã.

Menos de dois meses após sua ascensão, por meio de um decreto, Hitler criou no dia 13 de março de 1933 o Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda; escolheu Goebbels para o cargo de chefia. O objetivo dessa pasta era controlar todos os aspectos da vida intelectual e cultural dos germânicos.

“O governo”, ele afirmou, “dará início a uma campanha sistemática para restaurar a saúde moral e material da nação. O conjunto de sistema educacional, teatro, filme, literatura, imprensa e radiodifusão – todos esses serão usados como meios para esse fim. Serão utilizados para ajudar a preservar os valores eternos que são parte da natureza integral de nosso povo” (KERSHAW, 2014, p.480).

Uma das providências do novo Ministro foi o veto ao já citado filme de Lang, *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), logo após a sua estreia. Kracauer relata que uma cópia da película foi contrabandeada e levada para a França. Posteriormente, em 1943, foi exibida nos Estados Unidos.

Existiam poucas empresas cinematográficas na Alemanha em 1933, por isso, dentre as produtoras culturais, essa indústria foi a mais fácil de ser controlada. A UFA, a maior de todas elas, iniciou em março a demissão de seus funcionários e atores judeus. Ainda no primeiro semestre daquele ano os nazistas passaram a

coordenar a Associação Alemã dos Proprietários de Cinema e obtiveram o domínio total (EVANS, 2014, p.501).

Aproximadamente dois mil profissionais ligados às artes – escritores, pintores, atores, músicos e cineastas – emigraram da Alemanha a partir de 1933. O mesmo sucedeu com os intelectuais e cientistas locados nas Universidades e Institutos de Pesquisa; os judeus e os críticos do sistema vigente foram desligados ou, por precaução, optaram por deixar o país. Entre eles, Evans (2014, p.508) destaca o nome de Albert Einstein que, durante uma visita à América no início de 1933, expôs a violência brutal dos nazistas; em retaliação, teve seus bens confiscados. O cientista que revolucionou a física com a teoria da relatividade abandonou a Alemanha e foi para os Estados Unidos.

O que importava acima de tudo eram raça, cultura e ideologia. Nos anos vindouros, os nazistas criariam todo um novo conjunto de instituições por meio das quais buscariam modelar a psique alemã e reconstruir o caráter alemão. Após os expurgos na vida artística e cultural estarem completos, estava na hora de os escritores, músicos e intelectuais alemães que sobraram emprestar seus talentos com entusiasmo à criação de uma nova cultura alemã (EVANS, 2014, p.551).

A ciência, a cultura, a filosofia ou qualquer forma de pensamento crítico passaram a existir sob as sombras do nazismo. Dispostos a colaborar não faltaram, uma entusiasta foi a cineasta Leni Riefenstahl.

4. Leni Riefenstahl: “sou culpada de quê”?

A trajetória de Helene Amalie Bertha Riefenstahl (1902-2003), mais conhecida como Leni Riefenstahl, pode auxiliar a compreensão de sua produção cinematográfica e aferir de que modo ela contribuiu para a construção identitária dos alemães durante o período nazista. Este capítulo investiga a vida da cineasta, desde a breve carreira como bailarina e atriz, a jornada na direção fílmica, as películas encomendadas pelo Partido Nacional Socialista e, posteriormente, as atividades realizadas no pós-guerra, buscando identificar elementos que caracterizam a sua biografia e a sua obra.

Os principais relatos de sua vida, antes de tornar-se bailarina, foram fornecidos pela própria Riefenstahl em seu livro autobiográfico, publicado em 1987¹³. Após a sua carreira nos palcos, as fontes são múltiplas, entre elas, materiais fílmicos localizados no início do século XXI, periódicos preservados que datam da República de Weimar e do regime nazista, além de depoimentos de profissionais que trabalharam diretamente com Riefenstahl.

4.1 Primeiros passos

Leni Riefenstahl nasceu em um bairro localizado na periferia de Berlim no dia 22 de agosto de 1902. Ela foi a primogênita do casal Alfred Theodor Paul Riefenstahl (1878-1944) e Bertha Ida Scherlach Riefenstahl (1880-1965) e teve um único irmão, Heinz (1906-1944). Em suas memórias, descreve seu pai como um indivíduo rigoroso e bravo, já a sua mãe é retratada como uma mulher doce, amistosa e protetora.

As origens familiares de Leni Riefenstahl, como ficou conhecida, geraram especulações na imprensa durante os primeiros anos do período nazista:

¹³ A autobiografia é uma construção que visa selecionar, destacar ou excluir determinados temas da vida de quem a escreve. Para Bourdieu (2006, p.184) “o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tomar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva[...]”.

Bertha seria filha de uma judia. Em seu *Abstammungs-Nachweis*, documentos apresentados ao partido para provar sua ascendência em 1933, o nome de sua avó materna foi suprimido. Em seu lugar, Leni inseriu a segunda esposa de seu avô. Bach aponta que não haveria outro motivo para a permuta que não fosse a linhagem judaica.

a troca da madrasta de Bertha pela sua mãe verdadeira num documento genealógico do Terceiro Reich é difícil de entender sem se considerar um motivo relacionado com a raça, já que a definição da raça era exatamente o que estava em questão (BACH, 2007, p.31).

Em 1937, quando essas informações tornaram-se públicas por meio da imprensa, elas foram refutadas pelo próprio Hitler e perderam força. Em seu livro de memórias, Leni menciona apenas que seus avós saíram da Prússia Ocidental para a Polônia e depois foram para Berlim, mas não comenta a especulação de que a mãe de Bertha seria judia.

Figura 12: À esquerda, Leni e Heinz (1912). À direita, Alfred e Bertha (1902).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/lr-produktion/>>. Acesso em 22.ago.2016.

A infância de Leni, segundo a própria, foi dividida entre os estudos, esportes e leituras de contos. Seu interesse pela dança teria surgido quando tinha 16 anos, após observar um grupo de bailarinas. “*Oí un piano y una voz que ordenaba un-dos-tres, un-dos-tres, un salto y un golpe en el suelo con el pie. Me asaltó un irreprimible deseo de participar*” (RIEFENSTAHL, 1991, p.27)¹⁴.

Depois desse episódio, ela relata que, sem revelar ao pai e com o apoio financeiro da mãe, se matriculou em aulas de dança. O ano era 1918 e a Primeira Guerra estava no fim. Quando, um ano depois, Alfred descobriu suas atividades, enfureceu-se e a mandou para um internato. Depois de doze meses, negociou seu retorno com o pai e passou a trabalhar para ele, exercendo a função de sua secretária. Assim, reconquistou a sua confiança e, com o seu consentimento, voltou às aulas de balé.

O primeiro namorado de Riefenstahl foi um tenista olímpico, Otto Froitzheim, dezoito anos mais velho que ela e ganhador da medalha de prata em 1908. O relacionamento aconteceu em 1923. Em sua autobiografia, a cineasta narra como o atraiu para depois depreciá-lo, afirma que o sexo teria sido violento e a deixado apavorada. No entanto, tornou a vê-lo mais de uma vez; justifica-se dizendo que estava “hipnotizada” por Otto (RIEFENSTAHL, 1991, p.47-48).

Para Bach (2007, p.47), sua iniciação sexual “foi calculada e sórdida mas encorajou a sua ousadia, tornando-a capaz de transmitir a autoconfiança que lhe poderia abrir portas ou fechá-las, consoante a sua disposição”. Trimborn (2007, p.16) reitera Bach: “*Her first relationship with a man, therefore, was neither inadvertent nor a logical outcome of first love, but a fully conscious, calculated, premeditated event, even though it turned out differently than she had imagined*”¹⁵.

Não é possível afirmar se Leni objetivava algo com esse relacionamento; fato é que, se havia, não o atingiu. O tenista foi dispensado quando a futura cineasta

¹⁴ Tradução livre da autora: Escutei um piano e uma voz que ordenava um-dois-três, um-dois-três, um salto e uma batida no chão com o pé. Despertou em mim um desejo irresistível de participar.

¹⁵ Tradução livre da autora: Seu primeiro relacionamento com um homem, portanto, não foi acidental nem uma consequência derivada do primeiro amor, mas algo plenamente consciente, calculado, um evento premeditado, embora tenha acontecido de maneira diferente do que ela havia imaginado.

mudou-se para Dresden. Na nova cidade, ela pretendia aperfeiçoar o balé na Escola Wigman (RIEFENSTAHL, 1991, p.48).

No mesmo ano, conheceu Heinrich Richard Sokal, um influente banqueiro judeu, que se apaixonou por ela e impulsionou sua carreira de bailarina. Com contatos nas principais cidades da Alemanha, Sokal organizou a sua primeira apresentação em Munique no dia 23 de outubro de 1923.

Além disso, garantiu que críticas positivas fossem divulgadas para a imprensa. Quatro dias depois de sua estreia, Leni apresentou-se em Berlim e, até maio de 1924, contabilizou outras 68 performances em diferentes cidades europeias; todas foram patrocinadas por Sokal. A jovem rapidamente tornou-se uma bailarina famosa na Alemanha. No entanto, sua carreira foi breve e encerrou-se bruscamente devido a uma lesão no joelho. Foram apenas oito meses na atividade, de outubro de 1923 a maio de 1924 (BACH, 2007, p.53-55).

Em depoimento a Ray Müller, diretor do documentário *A deusa imperfeita (Der Macht der Bilder, 1993)*, Leni narra sua carreira de modo distinto, afirmando que apenas o seu talento garantiu as dezenas de apresentações. “Eu quis fazer do palco uma experiência para ver se conseguiria ser uma boa bailarina. Eu fiz tanto sucesso que fui contratada de imediato por Max Reinhardt. Depois, Praga e Zurique me quiseram. Foi incrível, emocionante”. Sokal não é mencionado por ela, mas permaneceu em sua vida até 1933.

Além de alavancar a sua carreira como bailarina, ele também colaborou para a sua inserção no cinema. Segundo Trimborn (2007, p.17), o banqueiro financiou os seus filmes como atriz e a sua primeira película como diretora, *A Luz Azul (Das blaue Licht, 1932)*. “For the next ten years, Sokal was a major factor in Riefenstahl’s life. He was not only the long-suffering admirer but also one of her most importante patrons, and he wholeheartedly supported her career”¹⁶.

4.2 A estrela das montanhas teutônicas

¹⁶ Tradução livre da autora: Nos próximos dez anos, Sokal foi o fator principal na vida de Riefenstahl. Ele não foi apenas o admirador resignado, mas também um de seus patronos mais importantes, ele apoiou com entusiasmo a carreira dela.

O primeiro trabalho de Leni Riefenstahl como intérprete foi na produção *Os Caminhos da Força e da Beleza* (Nicholas Kaufmann e Wilhelm Prager, *Wege zu Kraft und Schönheit*, 1925), realizada pela UFA. A película, como o título sugere, promove a realização de atividades físicas e exhibe jovens praticando diversos esportes, como a ginástica, a dança, o atletismo, entre outros. Muitas cenas mostram corpos nus em paisagens que evocam a estética da Grécia antiga. A participação de Riefenstahl acontece em uma dessas cenas; ela exhibe os seios desnudos ao final da película.

Figura 13: Leni Riefenstahl no filme *O Caminho da Força e da Beleza* (1925).



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Segundo Kracauer (1988, p.169), ela foi exibida em escolas alemãs por ter sido considerada com “valor educacional” e, numa evocação aos anos nazistas

que viriam, um panfleto publicitário da UFA anunciou que o filme “*Os Caminhos para a Força e a Beleza* promove o conceito da regeneração da raça humana”.

Assim como outras películas da República de Weimar, a produção de Kaufmann e Prager desapareceu. Riefenstahl aproveitou-se do fato e, durante toda a sua vida, negou a sua participação; em suas memórias e no documentário de Ray Müller, o filme sequer é mencionado. Porém, em junho de 2004, um ano após o óbito da cineasta, Steven Bach, professor e pesquisador da Universidade de Colúmbia, encontrou uma cópia do filme nos arquivos da Biblioteca do Congresso em Washington e a identificou. Não é conhecido como o arquivo migrou da Alemanha para os EUA, mas, atualmente, existem cópias integrais da película disponíveis na internet¹⁷. Mesmo após a sua morte e diante da evidência irrefutável, o site oficial¹⁸ de Leni Riefenstahl não reconhece a sua participação em *Os Caminhos para a Força e a Beleza*.

A estreia oficial de Leni no cinema deu-se na película é *A montanha sagrada* (Arnold Fanck, 1926). Tanto na autobiografia quanto no documentário de Müller, seu relato é o mesmo: encantou-se pelo cinema após ver o cartaz de *A montanha do destino* (*Der Berg des Schicksals*, Arnold Fanck, 1926) na estação de trem *Nollendorfplatz*, em Berlim. Ela teria desistido de uma consulta médica agendada e foi assistir ao filme.

Müller (1993) afirma que essa foi a primeira película da história do cinema mundial a ter sua trama integralmente gravada nas montanhas. Depois da sessão cinematográfica, a ex-bailarina decidiu que contataria Fanck, o diretor do filme. Para isso, acompanhada por Sokal, foi a uma exibição que teria a presença do ator principal, Luis Trenker. Com ele, Leni conseguiu o número de telefone do diretor e a informação de que ele estaria em Berlim naquela semana. Com o intermédio do ex-namorado, Otto Froitzheim, a jovem atriz encontrou com Fanck e mostrou a ele fotografias de suas apresentações como bailarina, além de críticas positivas da imprensa.

¹⁷ O filme está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=x3H1EhnSiQE>>. Acesso em 24.ago.2016.

¹⁸ Site oficial: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film.html>>. Acesso em 14.set.2016.

Trimborn (2007, p.29) afirma que não é possível compreender o motivo de o diretor ter escalado uma jovem, que pouco sabia de atuação, para ser a estrela de seu próximo filme. Mas o fato de Sokal ter proposto financiamento para *A montanha sagrada*, aponta o autor, pode ter sido decisivo na escolha da protagonista.

Figura 14: Cartaz do filme *A montanha sagrada* (1926).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/001.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

O triângulo amoroso que a trama cinematográfica apresentou nas telas replicou-se nos bastidores da produção: Leni afirma que Fanck apaixonou-se por ela e ela, por Trenker. Quando o diretor descobriu o relacionamento, segundo seu relato autobiográfico, entrou em estado de fúria e teria tentado cometer suicídio, atirando-se em um rio (RIEFENSTAHL, 1991, p.61).

Os bastidores da película foram problemáticos, tanto pela montanha alpina que entrou em degelo e elevou a tensão das gravações, quanto pelos múltiplos relacionamentos protagonizados por Riefenstahl. Além de Trenker, Bach afirma que ela também envolveu-se sexualmente com o esquiador Hannes Schneider, que a ensinou a prática esportiva necessária ao filme, e com os operadores de câmera Hans Schneeberger e Sepp Allgeier (BACH, 2007, p.81).

Mesmo com as divergências geradas pelos relacionamentos da atriz e outros profissionais que trabalharam no filme, *A montanha sagrada*, apresentada em dezembro de 1926, foi um sucesso de popularidade na Alemanha, na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Foi o primeiro êxito internacional do diretor e da atriz, o filme também foi responsável por selar a união entre os dois para produções vindouras.

the great success the film enjoyed with critics and the public was the cornerstone of Leni Riefenstahl's career as an actress. The mountain film genre produced by Ufa entered its professional phase, and Arnold Fanck assigned her the lead in his next five films (TRIMBORN, 2007, p.31).¹⁹

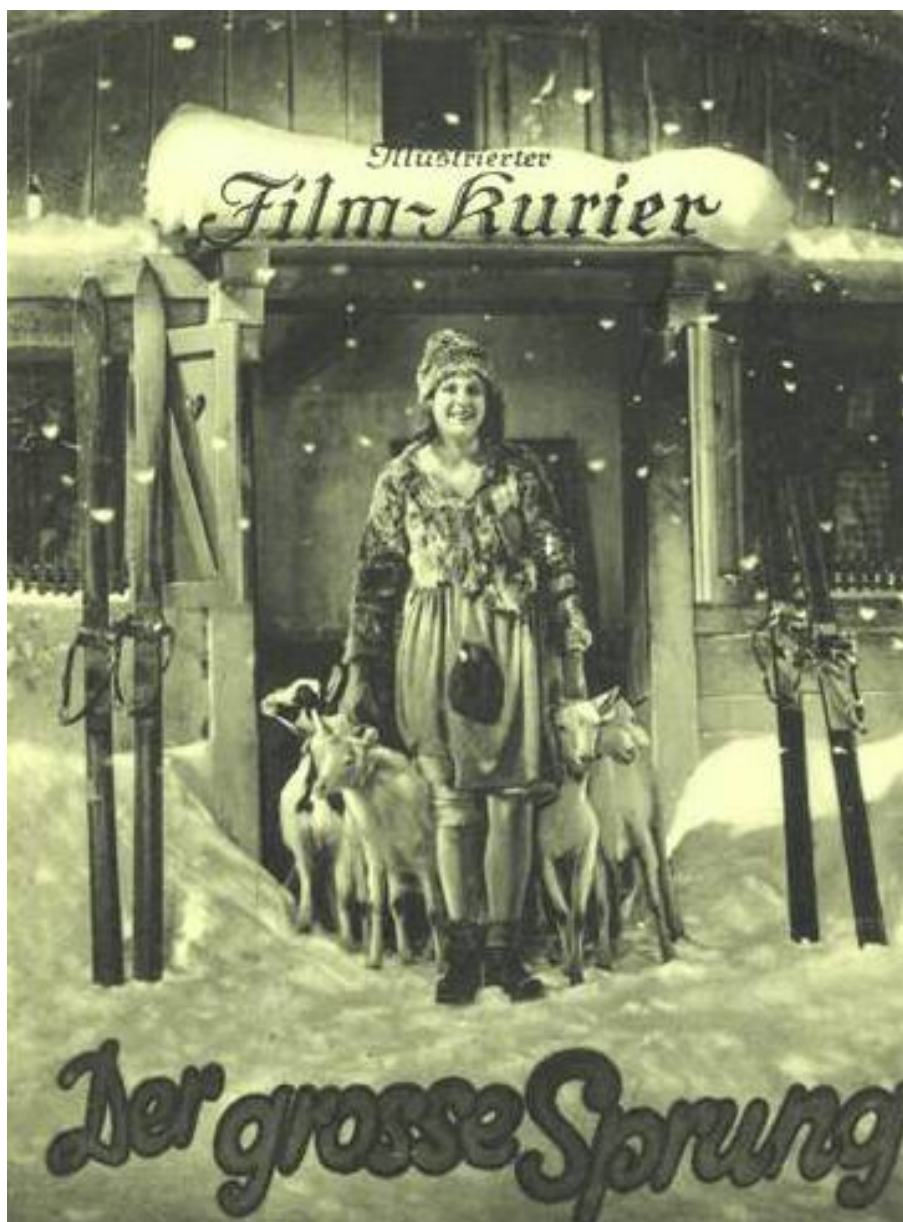
Fanck e Riefenstahl realizaram juntos outras cinco películas: *O grande salto* (*Der große Sprung*, 1927), *O inferno branco de Piz Palü* (*Die weisse Hölle vom Piz Palü*, 1929), *Tempestade sobre o Monte Branco*²⁰ (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930), *O delírio branco* (*Der weisse Rausch*, 1931) e *SOS Iceberg* (*SOS Eisberg*,

¹⁹ Tradução livre da autora: O grande sucesso do filme com os críticos e com o público foi a base da carreira de Leni Riefenstahl como atriz. O gênero de filmes de montanha produzido pela Ufa entrou na sua fase profissional e Arnold Fanck assinou com ela a produção dos seus próximos cinco filmes.

²⁰ Em Nova Iorque, o título foi traduzido para *Avalanche* (BACH, 2007, p.103). As obras *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão* e *Sob o signo de Saturno* também utilizam essa denominação para a película.

1933). Todos os filmes tiveram as suas histórias situadas nas montanhas e foram patrocinadas por Sokal.

Figura 15: Divulgação do filme *O grande salto* (1927).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/002.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

Em *O grande salto* (1927)²¹, Leni é Gita, uma simplória pastora, moradora de uma aldeia situada entre as Dolomitas. Diariamente, ela cuida de seus irmãos mais jovens, brinca com uma de suas cabras e escala descalça os montes

²¹ Filme disponível em <<http://goo.gl/32MPwE>>. Acesso em 14.set.2016.

pontiagudos. Gita é amiga de Toni, pastor de ovelhas. O triângulo amoroso da película tem início quando um jovem rico da cidade, Michel, vai passar as férias na aldeia e apaixonou-se por ela.

Para a produção, a protagonista deveria aprender a escalar e, por isso, o diretor escolheu Schneeberger, exímio praticante de montanhismo, para ensiná-lhe as técnicas necessárias. Foi nesse período que os dois assumiram publicamente seu relacionamento, já iniciado no filme anterior.

A coragem que Leni demonstrou para a preparação da personagem é impressionante, ela aprendeu “a escalar as Dolomitas, aguçadas como punhais, como uma pastora de cabras o faria – descalça. Se há cometimento que ilustre a coragem e determinação de Leni para conseguir a autenticidade na tela, aí está ele” (BACH, 2007, p.84).

Gravado entre os meses de maio e novembro de 1927, sua estreia aconteceu em dezembro do mesmo ano. Em suas memórias, Leni afirma que o filme “*tuvo un éxito asombroso*”²². No entanto, segundo Kracauer (1988, p.183), o filme não obteve sucesso de bilheteria ou de crítica. As cenas em que Leni aparece descalça, escalando as montanhas, foram acusadas erroneamente de terem sido produzidas em estúdios (BACH, 2007, p.85).

Depois de *O grande salto*, em 1928, Fanck foi convidado para realizar a cobertura dos jogos olímpicos de inverno em São Moritz, na Suíça. Seu operador de câmera e companheiro de Riefenstahl, Schneeberger, acompanhou-o e, por isso, a atriz uniu-se a eles durante um curto período. A pedido da *Film-Kurier*, revista alemã fundada em 1919 e extinta em 1945, Leni redigiu um artigo sobre o evento esportivo, publicado em fevereiro de 1928 (RIEFENSTAHL, 1991, p.78).

Enquanto Fanck produzia as imagens dos jogos, a atriz foi convidada para participar do filme *A vida de Francisco José da Áustria (Das Schicksal derer von Habsburg, 1928)* pelo realizador Rolf Raffé. Além de a película ter se perdido, segundo Bach (2007, p.86), ela foi tão insignificante que até mesmo seus colegas mais próximos, como Sokal e Trenker, não perceberam a existência da produção. Em sua autobiografia, Leni relata que não a assistiu (RIEFENSTAHL, 1991, p.79).

²² Tradução livre da autora: teve um êxito surpreendente.

O terceiro filme realizado em parceria com Fanck foi *O inferno branco de Piz Palü* (1929)²³. Trimborn (2007, p.32) afirma que a película teve a co-direção de G.W. Pabst (1895-1967), destacado nome no cinema alemão dos anos 1920 e início dos anos 1930; ele a dirigiu na maioria das cenas.

Figura 16: Cartaz do filme *O inferno branco de Piz Palü* (1929).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/004.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

²³ Filme disponível em <<http://www.kino.de/film/die-weisse-hoelle-vom-piz-palue-1935/>>. Acesso em 19.set.2016.

A narrativa cinematográfica novamente tem como cenário as montanhas alpinas e exibe mais um triângulo amoroso. Um jovem casal, Maria e Hans, ao visitar um abrigo para montanhistas na base do monte Piz Palü conhece Johannes. Ele perdera a esposa, que também chamava-se Maria, numa fenda glacial, alguns anos antes. Juntos, o trio decide escalar o pico. Durante a trajetória, o viúvo sente-se atraído pela mulher e é correspondido, despertando o ciúme de Hans. Tragicamente, uma tempestade prende-os durante três dias e três noites em uma fenda, mas o grupo é localizado por um avião que tenta resgatá-los. O casal, Maria e Hans, são salvos. Johannes sacrifica-se preferindo ficar na montanha e, conseqüentemente, perde a vida.

Kracauer (1988, p.183) destaca que, se o filme anterior havia sido um fracasso financeiro para o diretor, *O inferno branco de Piz Palü* trouxe a prosperidade novamente para Fanck, a produção foi o segundo maior sucesso de bilheteria em 1929, na Alemanha. Para Bach (2007, p.92), esta é a película em que Riefenstahl destaca-se como atriz, sendo a sua melhor atuação como intérprete.

O resultado mais interessante foi que Leni nunca teve um desempenho – mesmo sob a sua própria direção – tão espontâneo e convincente. Pela primeira vez em tela, ela pareceu vestir tão confortavelmente o papel como a sua parca. Transmitiu compaixão ao médico enigmático e um fascínio ambivalente pela sua estranha obsessão como uma desafecção que nunca mais conseguiria no ecrã, mesmo quando retratando-se a si mesma. O filme era mudo, a amplitude de emoções estreita, mas se houve algum filme que desse a ideia da atriz em que ela poderia tornar-se sob a direção de um realizador talentoso, foi esse (BACH, 2007, p.92).

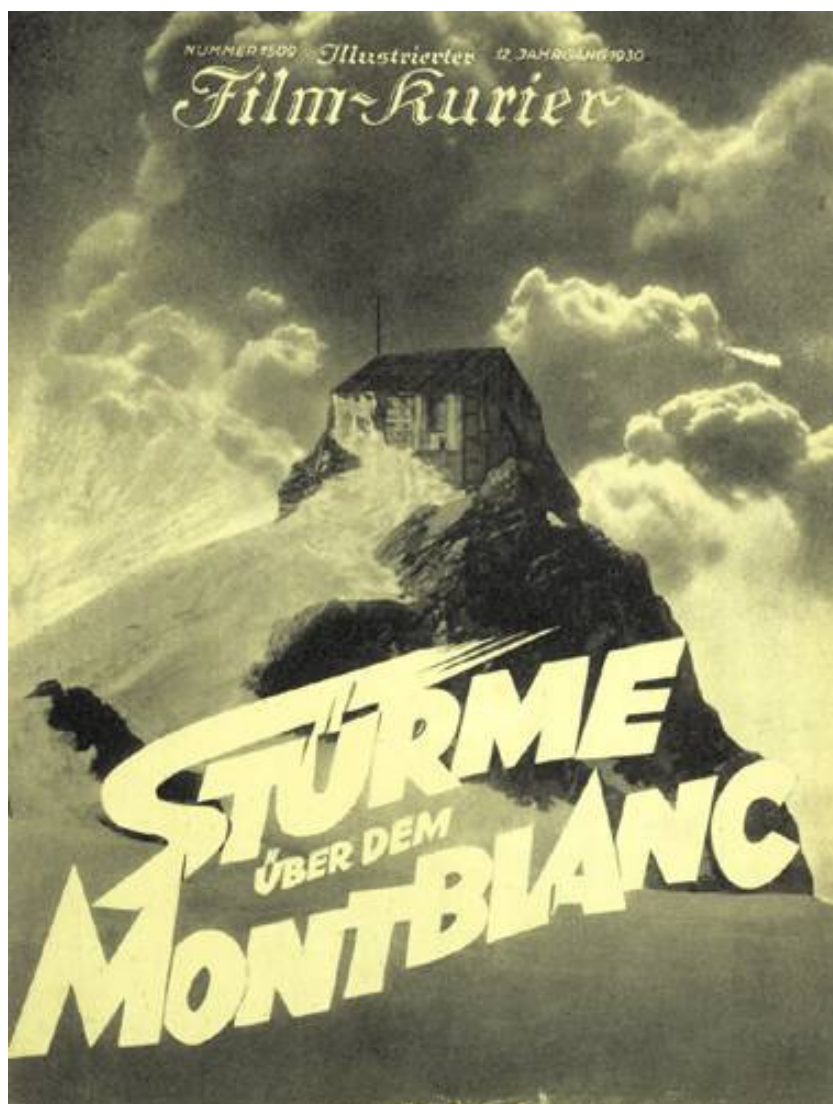
O fim dessa película marcou a ida de Schneeberger para outra produção e, também, para os braços de outra mulher. Riefenstahl afirma em suas memórias que recebeu de seu amado uma carta de despedida, terminando o relacionamento.

“Siento muchísimo lo que hoy he de comunicarte. Ya no te amo, he conocido a una mujer a la que amo y con la que estoy viviendo. Te ruego que no vengas. Nada cambiaría y tampoco querría que volviéramos a vernos. Tu Schneeberger”. Esto era horrible, no podía comprenderlo. [...] Más de cinco meses estuve viviendo con este dolor. Lentamente fui matando mi amor. Me convertí en otra

persona. Nunca más, me juré a mí misma, querría amar así a ningún hombre (RIEFENSTAHL, 1991, p.86-87)²⁴.

Decepcionada e solitária, Leni dedicou sua atenção para a próxima película com Fanck. *Tempestade sobre o Monte Branco* (1930) foi o primeiro filme sonoro da dupla. Novamente, Pabst foi co-diretor da obra e dirigiu a protagonista.

Figura 17: Divulgação do filme *Tempestade sobre o Monte Branco* (1930).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/005.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

²⁴ Tradução livre da autora: “Eu sinto muito o que hoje vou lhe falar. Eu já não te amo, eu conheci uma mulher e a amo, estou vivendo com ela. Por favor, não venha. Nada mudaria e tampouco gostaria que voltássemos a nos ver. Seu Schneeberger”. Isso foi horrível, eu não conseguia entender. [...] Mais de cinco meses eu vivi com essa dor. Lentamente, fui matando meu amor. Eu me tornei outra pessoa. Nunca mais, jurei a mim mesma, queria amar assim outro homem.

O filme conta a história de um meteorologista, Hannes, que trabalha sozinho no alto do *Mont Blanc*. Diariamente, ele coleta informações sobre o clima local. Nos dias claros, o homem observa a cidade e ouve seu melhor amigo por meio do rádio. A personagem de Leni é Hella, a filha de um astrônomo, que recebe, por meio de seu pai, as informações emitidas por Hannes; a jovem mantém um amor platônico por ele. A moça, certo dia, faz um voo com seu amigo Udet e lança pela janela do avião uma carta ao meteorologista. Depois, voa com seu pai até a estação em que o jovem trabalha. A tragédia não demora: durante um passeio, seu progenitor sofre uma queda fatal.

O resgate é feito por uma equipe, que também a leva para a cidade. Logo depois de sua saída, uma tempestade atinge a estação. Hannes perde suas luvas e o frio começa a congelar suas mãos. Sem êxito na tentativa de aquecer-se, envia uma mensagem pedindo socorro. Informada da impossibilidade de o socorro alcançar Hannes, Hella recorre ao aviador Udet. Juntos, o casal sobrevoa o monte e heroicamente resgata o jovem.

Mesmo com a crise econômica em seu auge, segundo Bach (2007, p.102), o sucesso de bilheteria desse filme superou até mesmo *O inferno branco de Piz Palü*. O autor atribui seu êxito a popularidade obtida entre os praticantes de montanhismo, esporte culturado pelos alemães, que se identificaram com a narrativa cinematográfica.

O penúltimo filme de Fanck e Riefenstahl foi *O delírio branco (Der weisse Rausch, 1931)*. A expectativa em manter o sucesso dos dois trabalhos anteriores fracassou. O filme exhibe uma jovem berlinense que vai passar as férias nos Alpes austríacos. Ela aprende a prática de esqui com um belo instrutor; eles apaixonam-se e juntos fazem saltos arriscados. Sem emoção nem humor, a história está reduzida a aventuras esportivas na neve.

Figura 18: Divulgação do filme *O delírio branco* (1931).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/006.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

Leni Riefenstahl intencionava ser uma grande estrela de cinema, mas mais do que a projetar como uma atriz, a parceria com Fanck foi decisiva para a sua formação identitária que, em breve, seria levada ao epicentro do governo de Hitler. Os filmes de montanha em que a jovem intérprete atuou exibiam valores que os nazistas explorariam exaustivamente e com os quais ela identificava-se

completamente: o autossacrifício, a pureza, a tragédia, o retorno à natureza e o culto aos montes como espaços sagrados.

4.3 A independência cinematográfica de Riefenstahl

Após os cinco filmes realizados em parceria com Fanck, Riefenstahl decidiu que dirigiria filmes. Sua primeira produção como diretora foi *A Luz Azul*. Os créditos da obra exibem os colaboradores da cineasta: o judeu Béla Balázs assinou o roteiro e Hans Scheneberger foi o diretor de fotografia. Segundo Bach (2007, p.115), depois de ser recusada por todas as empresas cinematográficas da Alemanha, Leni recorreu a Sokal para assegurar o dinheiro necessário para o início das filmagens. Ele novamente a patrocinou.

A Luz Azul é uma história-moldura, assim como *Caligari* e *Varieté*, inspirada em uma lenda dos Dolomitas italianos. A narrativa exhibe um casal chegando à pequena aldeia de Santa Maria situada na base de uma montanha; já hospedados, o par observa muitas imagens que retratam Junta, a famosa personagem do local. O proprietário do hotel apresenta aos cônjuges um livro com a sua história.

Sua vila era muito pobre e, nela, viveu Junta. Ela era considerada bruxa pelos moradores, pois conseguia escalar a perigosa montanha que, em noites de lua cheia, emanava uma brilhante luz azul de seu topo. Muitos jovens sentiam-se atraídos pela claridade e tentavam, sem êxito, subir até lá; suas quedas, inevitavelmente, eram fatais. Sempre que a mulher retornava à aldeia, os moradores atiravam-lhe pedras.

Após morte de mais um jovem, a população persegue a desesperada Junta. A caçada é interrompida por um homem recém-chegado à aldeia. O forasteiro aproxima-se da jovem e conquista sua confiança. Em uma noite de lua cheia, ele segue-a durante a escalada. Seguindo seus passos, alcança o topo da montanha e descobre que a luz azul vista da aldeia é, na verdade, uma gruta com pedras preciosas. O estrangeiro retorna e avisa os moradores que, guiados pelo roteiro seguro, escalam a montanha e retiram todas as relíquias. Na noite seguinte, ao perceber que seu espaço havia sido saqueado, Junta lança-se do topo da montanha e comete suicídio.

Figura 19: Divulgação do filme *A luz azul* (1932).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/007.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

Para Kracauer (1988, p.301), sua morte física acontece após a sua destruição mental: “quando o sensato raciocínio explica, e então destrói, a lenda da luz azul. Como o brilho dos cristais, sua própria alma é levada embora”. Os moradores, que perseguiram a jovem, tornam-se ricos devido a grande quantidade de pedras preciosas encontradas; sua aldeia prospera e torna-se um ponto turístico. A história-moldura encerra a lenda de Junta e, melancólicos, o casal de hóspedes lamenta seu desfecho.

As gravações foram realizadas de julho a setembro de 1931 e a sua estreia ocorreu em março de 1932. Leni afirma em sua autobiografia que *A Luz Azul* obteve um grande sucesso de bilheteria e de crítica.

El 24 de marzo de 1932 tuvo lugar el estreno en el Palacio de la UFA de Berlín. Fue un éxito insospechado, un triunfo que yo jamás había soñado. Los críticos berlineses estaban entusiasmados. *La luz azul* fue aclamada como la mejor película de los últimos años (RIEFENSTAHL, 1991, p.108)²⁵.

Bach (2007, p.121) contesta a cineasta, afirmando que apenas os veículos de comunicação de direita o saudaram. Além disso, segundo o autor, o filme não foi um êxito de bilheteria. Sokal, patrocinador oficial da película, confirma a percepção de Bach. Em uma carta enviada à revista alemã *Der Spiegel*, publicada em oito de novembro de 1976, o banqueiro narra como foi a recepção do filme e também como o antissemitismo de Leni tornou-se evidente quando surgiram as primeiras críticas negativas.

Bei der Uraufführung in Berlin geschah etwas für alle Beteiligten Unerwartetes. Ein großer Teil der Berliner Presse fand die Romantik des Filmes verlogen und verriß ihn. Die prominentesten dieser Kritiker waren zufällig Juden. Die Riefenstahl, inzwischen begeisterte Anhängerin der in „Mein Kampf“ vertretenen Rassen- und Herrenmenschen- Theorien, nahm nun die negativen Urteile über ihren Film zum Anlaß, über Nacht zur leidenschaftlichen Antisemitin zu werden. Vergessen waren ihre langjährigen freundschaftlichen Beziehungen zu sehr vielen jüdischen Menschen. Vergessen ihre Verehrung jüdischer Künstler und Intellektueller. Vergessen, was sie ihrem Entdecker Sokal, Béla Balázc, ihren Mitarbeitern Paul Dessau, Ladislao Vajda verdankte. Sie alle waren „Juden“ und im Sinne ihrer eben verdauten Lektüre ein „Krebsschaden an der deutschen Kultur“. Wutentbrannt warf sie mir die Zeitungen auf den Tisch. „Wie komme ich dazu, mir von diesen Fremdlingen, die unsere Mentalität, unser Seelenleben nicht verstehen können, mein Werk zerstören zu lassen? Gott sei Dank wird das nicht mehr lange dauern! Sobald der Führer an die Macht kommt, werden dieses Zeitungen nur noch für ihr eigenes Volk

²⁵ Tradução livre da autora: Em 24 de março 1932, a estreia teve lugar no Palácio da UFA em Berlim. Foi um sucesso inesperado, um triunfo que eu nunca tinha sonhado. Os críticos berlinenses estavam entusiasmados. A luz azul foi aclamada como a melhor película dos últimos anos.

schreiben dürfen. Sie werden in hebräisch erscheinen!” (SOKAL, 1976, p.18)²⁶.

Sokal afirma que Leni já era uma simpatizante nazista antes da estreia de *A Luz Azul* (1932). Segundo seu relato, ela havia lido a obra de Hitler e estava entusiasmada com seus ideais. As críticas negativas ao filme oriundas, coincidentemente, de judeus, a moveram definitivamente para o nacional socialismo, como se perceberia em menos de um ano.

Bach relativiza o fracasso de seu filme na Alemanha. Para ele, isso aconteceu devido ao abismo existente entre este e os demais que a artista havia realizado “as audiências arrastadas pelo nome de Leni estavam perplexas com a tragédia-fantasia tão diferente dos filmes de aventuras de avalanchas e salvamentos *in extremis* a que estavam habituadas” (BACH, 2007, p.122). Quando a película estreou em Paris, Londres, Veneza e em Nova Iorque, cidades sem a tradição das histórias alpinas e, por isso, sem expectativas, ela foi bem recebida. *A Luz Azul* (1932) não a projetou como atriz, como ela pretendia, mas elevou seu nome como diretora cinematográfica.

Os filmes relacionados com a montanha que Leni fez, sozinha ou com Fanck, geraram controvérsias no pós-guerra. Kracauer e Sontag entendem-os como premonições nazistas. Kracauer(1988, p.299) observa nestes filmes alpinos a confirmação das “tendências pró-nazistas” entre os germânicos, tanto pelo enredo quanto pela popularidade. As histórias apresentam muitos elementos em comum, tais como o sacrifício, o isolamento, a pureza, o romantismo e a devoção à natureza.

²⁶ Tradução livre da autora: Na estreia em Berlim, algo inesperado, para todos os envolvidos, aconteceu. Grande parte da imprensa de Berlim considerou o romantismo do filme mentiroso e o criticou. Os mais proeminentes destes críticos eram coincidentemente judeus. Riefenstahl, seguidora agora fervorosa de “*Mein Kampf*”, representante da raça - e das teorias de super-homens, fizeram dos julgamentos negativos sobre seu filme uma oportunidade para tornar o seu antissemitismo mais forte. Ela esqueceu de suas relações amistosas com muitos judeus de longa data. Esqueceu a sua veneração por artistas e intelectuais judeus. Esqueceu seus descobridores Sokal, Béla Balázs, seus empregados Paul Dessau, Ladislao Vajda. Eles eram todos “judeus” e na linguagem de sua recém-digerida leitura, eram o “câncer na cultura alemã”. Enfurecida, ela jogou os jornais sobre a mesa. “Quem deu direito a esses estranhos, que não entendem nossa mentalidade, nem compreendem nossa capacidade, de criticar o meu trabalho? Graças a Deus, isso não vai durar muito tempo! Assim que o *Führer* chegar ao poder, este jornal só vai poder escrever para seu próprio povo. Eles haverão de publicar em hebraico!”.

“Estes filmes são particularmente importantes: marcam a junção dos filmes de montanha com os filmes nacionais. Neles, as implicações políticas de *Avalanche* e *A luz azul* aparecem abertamente” (KRACAUER, 1988, p.302). Sontag reitera o Kracauer.

O alpinismo nos filmes de Fanck era uma metáfora visualmente irresistível para uma aspiração ilimitada em direção à elevada meta mística, tão bela quanto aterradora, que mais tarde se concretizou na adoração ao *Führer*. A personagem que Riefenstahl sempre fazia era a de uma garota impetuosa que ousava escalar o pico que a outros, os “porcos do vale”, atemorizara. Em seu primeiro papel, no filme mudo *A Montanha Sagrada* (1926), ela é uma jovem dançarina chamada Diotima, cortejada por um enérgico alpinista que a converte aos saudáveis êxtases do alpinismo. Essa personagem é submetida a um inabalável enaltecimento. Em *Avalanche* (1930), seu primeiro filme sonoro, Riefenstahl é uma garota completamente aficcionada pelas montanhas e apaixonada por um meteorologista, que salva quando uma tempestade o deixa em dificuldades em seu observatório em Mont Blanc (SONTAG, 1986, p.60-61).

O ano do lançamento de *A Luz Azul* foi o último da República Democrática de Weimar e foi quando Béla Balázs deixou a Alemanha, migrando para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Sokal, seu patrocinador de uma década, faria o mesmo no ano seguinte. Também é quando Leni assume ter ouvido falar de Hitler e, por isso, foi assistir seu comício.

Curiosamente en aquel mismo instante tuve una visión casi apocalíptica que nunca pude ya olvidar. Para mí fue como si la superficie de la tierra se extendiese delante de mí, en una semiesfera, que de pronto se escindió por el médio y arrojó un gigantesco chorro de agua, tan enorme que tocó el cielo y sacudió la tierra. Yo estava como paralisada. Aunque no entendí gran cosa del discurso, actuó sobre mí de un modo fascinante (RIEFENSTAHL, 1991, p.110)²⁷.

²⁷ Tradução livre da autora: Curiosamente, naquele momento, eu tive uma visão quase apocalíptica, que nunca pude esquecer. Para mim, era como se a superfície da terra se dividisse diante de mim, em uma esfera que, de repente dividiu-se ao meio e jogou um jato gigante de água, tão grande que tocou o céu e sacudiu a terra. Eu estava paralisada. Embora eu não tenha entendido muito do discurso, ele agiu em mim de uma forma fascinante.

Em sua autobiografia, a cineasta afirma que, ao retornar de viagens para divulgar seu filme, em fevereiro de 1932, observou cartazes anunciando um discurso no Palácio dos Esportes de Berlim e decidiu juntar-se aos ouvintes. Ela narra que ficou fascinada com o que viu e ouviu.

4.3 Riefenstahl e Adolf Hitler: doze anos de fidelidade incondicional

A capacidade de Hitler para mobilizar multidões por meio, principalmente, da oralidade é notável desde a marcha de 1923, que resultou em sua prisão, e, justamente por isso, toda a Alemanha já tinha, ao menos, ouvido falar dele. Além disso, os relatos de Sokal, que afirma ter sido a obra *Mein Kampf* sua companheira de gravações no ano anterior, contradizem a cineasta. De qualquer modo, Hitler não era um desconhecido no país para que Leni, em 1932, não soubesse de sua existência; ele era o líder do partido que deteve naquele ano, entre as eleições municipais e presidenciais, uma média de 37% dos votos.

Após ter participado do comício, Leni relata que escreveu uma carta para Hitler, apresentando-se e saudando-o. Wilhelm Brückner, assessor do futuro *Führer*, teria ligado para ela marcando um encontro entre eles. No dia seguinte, a atriz viajou para *Wilhelmshaven* e, segundo ela, foi seu primeiro contato pessoal com o líder do partido. Nesse encontro, segundo a jovem cineasta, Hitler admitiu ter assistido a todos os seus filmes e ser seu admirador. Também teria dito que quando o partido assumisse o poder no país, Leni seria a responsável pela realização das películas oficiais. Ao ser questionada por Müller (1993) em relação ao programa político de Hitler, afirmou: “Eu não sabia nada sobre ele e não tive tempo de descobrir porque fui para a Groenlândia”.

A atriz, de fato, viajaria no dia seguinte e, por isso, um avião foi disponibilizado a ela por Hitler, para que a atriz encontrasse com a equipe de filmagens de *SOS Iceberg* (BACH, 2007). De junho a setembro de 1932, ela realizou parte das cenas do último filme em parceria com Fanck, gravado simultaneamente em inglês e alemão.

Quando retornou, Bach (2007, p.143-144) relata que ela visitou Hitler para lhe mostrar algumas fotografias feitas na Groenlândia; logo depois, foi convidada para uma recepção na casa de Goebbels, em que nomes do alto escalão

nazista estavam presentes. No mesmo período, recebeu em casa a visita dos dois grandes nomes do partido: Hitler e Goebbels. Em suas memórias, a cineasta narra a visita e nessa passagem, ela assume ter lido *Mein Kampf*. “observé que Hitler hojeava un libro que yo tenía encima de mi mesa escritorio. Al acercarme, vi que se trataba de *Mein Kampf*” (RIEFENSTAHL, 1991, p.130)²⁸.

Em novembro de 1932, foi convidada pessoal do *Führer* em um comício em Berlim e no mesmo mês foi a casa de Goebbels aguardar o resultado das eleições presidenciais em que Hitler concorreu contra Hindenburg, obtendo 37% dos votos. No final de janeiro do ano seguinte, quando a atriz estava na Suíça gravando outras cenas de *SOS Iceberg*, Hans Ertl²⁹ relata que ela recebeu uma ligação de Hermann Göring, presidente do *Reichstag*, para contar-lhe que Hitler havia sido nomeado Chanceler da Alemanha. Era a noite de 30 de janeiro de 1933.

Leni afirmou durante toda a vida de que, antes das gravações de *SOS Iceberg*, encontrou com Hitler apenas uma vez. Seus amigos mais próximos, como Sokal, jamais contaram outra versão. Pelo contrário, a carta que o banqueiro enviou ao *Der Spiegel* confirma a cineasta. Segundo Sokal, a atriz estava lendo *Mein Kampf* durante as gravações de *A Luz Azul*, em 1931, e encontrava-se entusiasmada com a obra e com o autor, desejando conhecê-lo. “*Sie war auch mit einem anderen Buch zu mir gekommen, einige Monate vorher - mit „Mein Kampf“.* “*Den Mann muss ich Kennenlernen*”, sagte sie. *Das Interesse bestand also früh und gegenseitig*” (SOKAL, 1976, p.18)³⁰.

É impossível saber o motivo de Leni ter sido conduzida rapidamente ao centro do movimento político e posicionada entre seus convidados de honra e seus amigos, pois a equipe de Hitler foi composta, desde o princípio, pelos mesmos aliados, como Goebbels (1924), Heinrich Himmler (1923) e Hermann Göring (1923). Mas os fatos de ela ser uma estrela de cinema no país e uma apreciadora das ideias propagadas em sua obra podem ter sido decisivos para adquirir a confiança

²⁸ Livre tradução da autora: observei que Hitler folheava um livro que eu tinha em cima da minha mesa do escritório. Ao me aproximar, vi que se tratava de *Mein Kampf*.

²⁹ Hans Ertl era integrante da equipe de produção de *SOS Iceberg*.

³⁰ Tradução livre da autora: Ela veio com um livro e me disse, alguns meses antes – era “*Mein Kampf*”. “O homem que eu tenho que conhecer”, disse ela. O interesse aconteceu cedo e foi recíproco.

de Hitler e dos seus apoiadores. Se Leni não fosse uma entusiasta nazista, como afirmou exaustivamente no pós-guerra, é improvável que seu acesso ao *Führer* e aos demais tivesse acontecido.

Figura 20: Divulgação do filme *S.O.S Iceberg* (1933).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/008.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

Durante o período em que a atriz ocupava-se das gravações de *SOS Iceberg* e após a nomeação de Hitler para chancelaria do país, entre fevereiro e maio de 1933, cinco fatos foram marcantes na Alemanha: o *Reichstag* foi incendiado, a Constituição de Weimar foi suspensa, o campo de concentração de

Dachau foi implantado, houve o primeiro boicote oficial às lojas de judeus e livros de escritores contrários ao regime nazista foram queimados.

Na noite de 27 de fevereiro de 1933, um jovem holandês desempregado, Marinus van der Lubbe, que morava em Berlim e já havia frequentado reuniões do partido comunista, entrou sozinho no *Reichstag* e ateou fogo em suas instalações. Ele foi detido ainda no prédio pelos funcionários e levado a prisão. O evento foi utilizado como motivo por Hitler para ordenar a detenção de quatro mil comunistas naquela madrugada e suspender, no dia seguinte, seções da Constituição de Weimar, incluindo a liberdade de imprensa, de expressão, de reunião e de associação (EVANS, 2014a, p.402-407).

Com o ocorrido, o partido comunista, principal rival dos nazistas desde 1923, pode ser oficialmente extinto dentro de uma suposta legalidade. Kershaw (2010, p.312) afirma que as prisões dos adversários do Partido Nacional Socialista estenderam-se por todo o país. Na Baviera, por exemplo, foram detidos 10 mil comunistas e, para abrigar essa população carcerária, perto da cidade de Munique, um campo de concentração foi instalado.

Nos arredores da vila de Dachau, a cerca de vinte quilômetros de Munique, foi montado, em 22 de março, numa antiga fábrica de pólvora, o primeiro campo de concentração, destinado aos funcionários marxistas. Seu temido nome logo se tornou sinônimo dos eventos horríveis que, sabia-se ou presumia-se, ocorriam no interior de seus muros (KERSHAW, 2010, p.312).

Os comunistas eram parte do problema nazista e foram rapidamente aniquilados após a nomeação de Hitler. Como alardeava, desde 1924 em *Mein Kampf*, Hitler considerava seus inimigos os judeus e, quando os rivais partidários foram neutralizados em campos de concentração, ele passou a agir contra os semitas.

No dia 28 de março de 1933, o Chanceler encarregou Goebbels de organizar e propagar um “boicote contra negócios, mercadorias, médicos e advogados judeus, até mesmo na menor aldeia do país” (KERSHAW, 2010, p.318). Longerich (2014, p.215) afirma que, devido a pressão internacional, o evento, programado para ser contínuo e permanente, durou apenas um dia. Na data prevista, 3 de abril de 1933, homens da SA e da SS fizeram barreiras em frente às

lojas para impedir a entrada da população, também picharam as vitrines com frases antissemitas e, com sua presença, garantiram o êxito da ação contra a população de origem judaica.

Um mês depois, Evans (2014a, p.454) afirma que dois ataques foram realizados contra o Instituto Sexual do Doutor Magnus Hirschfeld. A Instituição era conhecida no país por defender causas progressistas, como a legalização da homossexualidade e do aborto, também pesquisava diversos assuntos sexuais e tinha como líder um judeu. A primeira ação nazista aconteceu no início de maio e destruiu parte de seu acervo, já na segunda vez que o Instituto foi invadido, a dizimação foi total.

Os estudantes nazistas que irromperam instituto adentro em 6 de maio de 1933 trataram de despejar tinta vermelha em cima dos livros e manuscritos, jogaram futebol com fotografias emolduradas, deixando o chão coberto de cacos de vidro, e vasculharam armários e gavetas, jogando os conteúdos no chão. Quatro dias depois, mais caminhonetes chegaram, dessa vez com tropas de assalto carregando cestas, nas quais amontoaram todos os livros e manuscritos que conseguiram e atearam fogo. Dizem que cerca de 10 mil livros foram consumidos na conflagração (EVANS, 2014a, p.454).

Além do Instituto Hirschfeld, outras 19 cidades universitárias sofreram atos semelhantes no dia 10 de maio de 1933. Estudantes buscaram nas bibliotecas livros considerados indesejados, levaram para as praças centrais e atearam fogo. Em Berlim, Goebbels esteve presente na manifestação (EVANS, 2014a, p.513).

No dia 16 de maio de 1933, seis dias após a queima de livros, Leni estava novamente em Berlim e encontrou-se com Goebbels. O Ministro da Propaganda anotou em seu diário que sugeriu a ela a realização de um filme sobre Hitler. Baseado em seus registros, Longerich³¹ transcreve a percepção de Goebbels sobre a cineasta.

³¹ Peter Longerich foi o primeiro historiador a acessar integralmente os diários do Ministro da Propaganda. Sua pesquisa foi publicada no Brasil com o título *Joseph Goebbels: uma biografia*, em 2014. Fragmentos do diário foram acessados por outros pesquisadores, como Steven Bach e Jürgen Trimborn. Os trechos citados eram desconhecidos quando Leni Riefenstahl escreveu seu livro de memórias. Nos diários de Goebbels, a primeira referência a ela data de 1929, depois de o Ministro ter assistido *O Inferno Branco de Piz Palü*: “No filme também está a bela Leni Riefenstahl. Uma esplêndida menina, cheia de graça! (GOEBBELS *apud* BACH, 2007, p.163)”.

Leni Riefenstahl se havia confessado, diante dele, uma partidária ardente do nacional-socialismo, e agora, tendo passado um longo período filmando na Suíça, retornara à Alemanha. Em meados de maio, ele lhe propôs um “filme sobre Hitler”, ideia que Riefenstahl acolheu “com entusiasmo” [...] Goebbels acreditara que Leni Riefenstahl era “a única, dentre todas as estrelas, que nos compreende”. Logo depois de uma conversa com Hitler, ela começou a trabalhar no filme. O estreito contato entre Goebbels e Riefenstahl se prolongou por todo o verão e, enfim, resultou no projeto do documentário sobre o partido (LONGERICH, 2014, p.221).

A escrita privada de Goebbels confirma a evidência da relação próxima que existia entre eles e também da confiança que o Ministro da Propaganda depositava na cineasta. Apesar de, no pós-guerra, sempre tentar evidenciar a sua produção fílmica e minimizar seu envolvimento político, Leni manteve vínculos com os grandes nomes do partido nazista e era conhecedora da obra *Mein Kampf*.

No dia 30 de agosto de 1933, *SOS Iceberg* teve sua estreia em Berlim. O filme exhibe o dramático resgate de um grupo de exploradores preso a um *iceberg* em degelo na costa norte da Groenlândia. Sua primeira sessão aconteceu três dias antes de Leni viajar a Nuremberg para o Congresso do Partido.

Não é possível afirmar porque Hitler a nomeou para o registro do encontro. Bach (2007, p.171) especula que os “heróicos efeitos fotográficos e a construção romântica do mito” que a cineasta conseguiu produzir em *A Luz Azul* podem ter sido suficientes para convencer o *Führer* de que ela seria a diretora ideal.

Desde janeiro, quando assumiu o cargo de Chanceler do país, aquele seria o primeiro encontro do partido com seu líder no poder e o tema escolhido para comemorar a ascensão nazista foi a vitória, por meio do título *Reichsparteitag des Sieges* (Congresso da Vitória do Partido no Reich).

A cidade eleita para receber os membros e o próprio Hitler foi Nuremberg. Segundo Müller (1993), o município medieval com suas construções históricas preservadas era importante para ele, que se considerava um imperador alemão; por isso, os congressos não poderiam ser realizados em outro lugar. Trimborn afirma que, tradicionalmente, os encontros nazistas já eram feitos em Nuremberg, mas em 1933 ela foi denominada a sede oficial. “*In the year he seized power, Hitler declared Nuremberg the “city of the Reich's party congresses,” and all party rallies*

were held there until the outbreak of World War II (TRIMBORN, 2007, p.87)³². Segundo o autor, o congresso de 1933 não foi o primeiro a ser filmado; em 1927 e 1929 gravações haviam sido realizadas, mas foram tomadas simplórias, sem som e sem edição. Leni Riefenstahl transformaria a produção desses encontros, aliando áudio e imagem (TRIMBORN, 2007, p.88).

A cineasta teve em sua equipe o operador de câmera Sepp Allgeier, com quem já havia trabalhado em produções anteriores, um jovem cinegrafista chamado Franz Weihmayr e, por sugestão de Albert Speer, Walter Frentz, além de contar com seu irmão Heinz para administrar a logística das gravações. Para Bach (2007, p.178), o grande mérito de Leni foi a captação de imagens que filmadores comuns do partido ou mesmo da imprensa não faziam.

Ela sabia que os operadores de câmara do partido iriam filmar os acontecimentos com deferência alinhada e que os operadores de câmara do noticiário haveriam de captar o que pudessem e como pudessem. Só Leni e Allgeier sentiam os valores intangíveis do contexto e da atmosfera, exatamente a razão pela qual Hitler tinha escolhido Nuremberga como o local de eventos do partido “para sempre” (BACH, 2007, p.178).

Além dos eventos programados pelo partido, com o cinegrafista Allgeier, ela registrou imagens da cidade ao amanhecer, gravou a ponte do rio Pegnitz, o castelo imperial, as catedrais e as pessoas hasteando bandeiras nazistas em suas casas. Seu filme estreou no dia 1º de dezembro de 1933 com o nome *Vitória da Fé* (*Sieg des Glaubens*), inspirado no tema central do congresso.

That evening, the Ufa-Palast was besieged and the jubilant crowds refused to disperse when Hitler entered the theater at 9:00 p.m., together with Joseph Goebbels, Ernst Röhm, and Rudolf Hess. As reported in the press the next day, the screening was repeatedly interrupted by clapping when Hitler appeared in close-up. When the film ended, the celebrity audience broke into wild applause, which continued long after Hitler had quietly left the theater by a side door. The uncontested star of the evening was Leni Riefenstahl, and a

³² Livre tradução da autora: No ano em que ele tomou o poder, Hitler declarou Nuremberg a “cidade dos congressos do partido do Reich”, e todos os comícios do partido foram realizados lá até a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

fanatic crowd outside the theater cheered for so long that she was finally forced to make an appearance (TRIMBORN, 2007, p.100)³³.

Vitória da Fé foi um grande êxito e, segundo Bach, ficou sete meses em cartaz no país; o autor estima que vinte milhões de germânicos assistiram ao filme. A obra de Riefenstahl não visava o público estrangeiro, mas os próprios alemães (BACH, 2007, p.181). Trimborn (2007, p.101) aponta que após a guerra a película desapareceu dos arquivos do III *Reich* e, durante décadas, foi considerado perdido. A cineasta aproveitou-se do fato e o retirou de sua filmografia.

Na década de 1980, entretanto, ele foi localizado nos arquivos cinematográficos da República Democrática da Alemanha. Quando a película foi redescoberta, revelou-se que Hitler não estava sozinho no comando do partido; Ernest Röhm, líder da SA em 1933 e assassinado, por ordem de Hitler, em julho de 1934, dividia o poder com o *Führer*. Muito provavelmente, este tenha sido o motivo do seu desaparecimento (MÜLLER, 1993).

Diante da cópia da película, Leni não podia mais negá-la, mas ela seguiu minimizando essa produção. Em sua autobiografia, afirma que foi informada sobre as gravações somente na última semana de agosto (RIEFENSTAHL, 1991, p.146). Em entrevista a Ray Müller, em 1993, nas gravações de *A deusa imperfeita*, ela também não reconhece *Vitória da Fé* como uma obra acabada.

Foram só algumas cenas que juntei porque Hitler mandou. Nada teve a ver com a minha técnica. Você só pode falar de técnica em *Triunfo da Vontade*. Nós não estávamos preparados, quando chegamos o congresso já começara. [...] O primeiro não foi um filme adequado. Só umas cenas que juntamos, com eles correndo por aqui (MÜLLER, 1993).

Os diários de Goebbels, abertos integralmente após Leni publicar suas memórias e posteriormente ao filme de Müller, contradizem mais de uma vez a

³³ Livre tradução da autora: Naquela noite, o *Ufa-Palast* foi sitiado e as multidões jubilosas recusaram a se dispersar quando Hitler entrou para o teatro às 21h, juntamente com Joseph Goebbels, Ernst Röhm e Rudolf Hess. Conforme relatado na imprensa no dia seguinte, a exibição foi repetidamente interrompida por palmas quando Hitler aparecia em *close-up*. Quando o filme terminou, o público rompeu em aplausos, que continuou por muito tempo depois que Hitler calmamente deixou o teatro por uma porta lateral. A estrela incontestável da noite foi Leni Riefenstahl, e uma multidão fanática fora do teatro vibrou por tanto tempo que ela foi obrigada a fazer uma aparição.

afirmação da cineasta: o filme foi negociado com ela em maio e eles encontraram-se também nos meses de junho, julho e agosto. Longerich (2014, p.229) destaca que eles estiveram juntos, inclusive durante as férias do Ministro, “em Heiligendamm, recebeu vários visitantes – por exemplo, Leni Riefenstahl, com quem ele já havia estado várias vezes em Berlim, lá passou dois dias; tratava-se com certeza, do projeto do filme do partido”.

Figura 21: Cartaz do filme *Vitória da Fé* (1933).



Fonte: <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2337>. Acesso em 14.dez.2016.

Tendo sido esse projeto solicitado a ela quatro meses antes do encontro, é falsa a sua afirmação de que *Vitória da Fé* não foi um filme planejado e apenas a junção de algumas cenas. Longerich (2014, p.243) resgata também a percepção estusiasmada de Goebbels sobre a película.

Quando a fita – intitulada *Sieg des Glaubens* [A vitória da fé] – ficou pronta, verificou-se que, longe de se interessar por uma documentação convencional do evento de Nuremberg, a cineasta concebera desde o início como estilização propagandística e idealização do espetáculo do congresso. De qualquer modo, o filme apresentava vários problemas técnicos e revelava em diversos trechos que a encenação de Nuremberg enfrentara muitas dificuldades. Mas, naquele mês, quando assistiram ao filme numa exibição privada, Hitler e Goebbels não ficaram nada contrariados: “Fabulosa sinfonia da SA. Riefenstahl trabalhou bem. Ficou abaladíssima com o trabalho. Hitler comovido”, e, segundo as anotações de Goebbels, a estreia no dia 1º de dezembro foi um “sucesso bombástico” (LONGERICH, 2014, p.243).

Bach compreende a negação de Leni por dois fatos principais: ter planejado e realizado *Vitória da Fé* é uma evidência de seu envolvimento pleno com o nazismo em 1933; além disso, se comparado ao filme de 1934, o *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), o primeiro não é uma obra esteticamente adequada.

Victory of Faith was long thought to be a lost film, and, when it was, Leni dismissed it as a “thankless task” and “only an imperfect fragment, not a motion picture.” Her comments not only served to minimize her early involvement with the party but expressed genuine dissatisfaction with the film itself. Her achievement, in spite of the praise from the Nazi press, was fitful and uneven, especially compared with what would come later (BACH, 2008, p.122).³⁴

³⁴ Livre tradução da autora: *Vitória da Fé* foi pensado para ser um filme perdido, e, quando estava, Leni negou-lhe uma “tarefa ingrata” e “apenas um fragmento imperfeito, e não um filme.” Seus comentários não só serviram para minimizar seu envolvimento precoce com o partido, mas manifestou insatisfação genuína com o próprio filme. Sua realização, apesar dos elogios da imprensa nazista, era irregular e desigual, especialmente em comparação com o que viria mais tarde.

Trimborn reitera Bach, para o autor foram dois os motivos para a rejeição: o primeiro está relacionado ao alto nível que ela atingiu com o filme posterior, o *Triunfo da Vontade*, o segundo foi a tentativa de distanciar-se do nazismo.

Because Riefenstahl herself considered *Triumph des Willens* to be the perfect film, her masterpiece, she preferred to erase the memory of *Sieg des Glaubens*. After 1945 she attempted to remain silent about it, in part to be able to say that *Triumph des Willens* was the only film she made for Hitler (TRIMBORN, 2007, p.105)³⁵.

No entanto *Vitória da Fé* foi útil para que a cineasta preparasse uma película com melhor qualidade técnica e estética no ano seguinte, além de a prevenir quanto ao número de profissionais necessários para uma cobertura adequada. Foi o primeiro de três encontros que Leni registraria.

Entre as gravações em Nuremberg e a estreia da película em Berlim, Hitler rompeu com parte dos acordos internacionais firmados pelo país ao final da Primeira Guerra e também dissolveu o *Reichstag*. No dia 13 de outubro de 1933, a Alemanha comunicou oficialmente à Conferência de Genebra a sua saída da Liga das Nações e, no dia seguinte, anunciou a suspensão do Parlamento Alemão (KERSHAW, 2010, p.331-332). Tais medidas visavam, respectivamente, militarizar o país e impedir a oposição interna. Para que os problemas dentro do próprio partido fossem detidos, a disputa por poder, cada vez mais acirrada, entre o exército e a SA, liderada por Röhm, deveria ser resolvida.

As tropas de assalto foram fundamentais, desde 1923, para disseminar o terror nas cidades germânicas e perseguir qualquer inimigo dos nazistas. Eles garantiram os boicotes às lojas de judeus, enfrentaram os comunistas nas ruas, incendiaram sinagogas e espalharam a insegurança; a violência era a essência da SA. Sem os camisas-pardas e seus métodos, é possível que Hitler jamais tivesse sido nomeado chanceler; eles foram essenciais para desestabilizar a segurança do

³⁵ Livre tradução da autora: Porque Riefenstahl considerou *Triumph des Willens* o filme perfeito, sua obra-prima, ela preferiu apagar da memória *Sieg des Glaubens*. Depois de 1945 ela tentou ficar em silêncio sobre isso, em parte para poder dizer que *Triumph des Willens* foi o único filme que ela fez para Hitler.

país e, contraditoriamente, oferecê-lo como uma solução para a paz. Em janeiro de 1934, a SA tinha 4,5 milhões de homens filiados (EVANS, 2014c, p.40).

No entanto, um ano após a nomeação, o *Führer* percebeu que a atuação de terror da tropa deveria ser suspensa e, assim, em abril de 1934, proibiu as suas tradicionais ações. “Privada de sua razão de ser inicial – o braço das brigas de rua e badernas de botequim do movimento nazista – e removida da posição de comando [...], a SA de repente viu-se sem papel” (EVANS, 2014c, p.40). Para Kershaw (2010, p.333), esse grupo de homens não deveria ter sobrevivido à conquista da chancelaria e, em 1934, tornou-se um grave e incontrolável problema para Hitler. Fato é que o *Führer* não conseguiu fazer cumprir a sua ordem, a violência desmedida prosseguia nas ruas de todo o país.

Orgias de vingança cheia de ódio contra inimigos políticos e ataques brutais aos judeus eram ocorrências diárias. [...] Muitas vítimas eram torturadas de forma bestial. O número mínimo de quinhentos a seiscentos assassinatos, naquilo que os nazistas proclamavam ser uma revolução legal e sem sangue, pode ser computado em grande medida na conta da SA. [...] A SA parecia estar incontrolável. Era preciso tomar medidas contra isso. O presidente Hindenburg em pessoa pediu a Hitler que restaurasse a ordem (KERSHAW, 2010, p.334-335).

Além disso, a popularidade de Röhm começou a competir com a de Hitler. No filme de Riefenstahl de 1933, percebe-se que a sua posição era ao lado do *Führer*, não abaixo dele. Com um clima de tensão extremo e receoso da divisão de poder, o líder nazista convenceu-se de que Röhm poderia mobilizar um golpe contra ele com a ajuda da SA, por isso, decidiu agir. Longerich (2014, p.257) aponta que Goebbels anotou em seu diário no dia 29 de junho: “Sábado ele vai agir. Contra Röhm e os seus rebeldes. Com sangue. Fiquem sabendo: a revolta custa a cabeça”, o registro do Ministro da Propaganda demonstra o planejamento antecipado de Hitler para cometer os assassinatos dos homens da SA e seu líder.

No dia 30 de junho, o líder da SA estava hospedado em um hotel na pequena cidade de Bad Wiessee, ao sul de Munique, junto com outros membros do grupo, para uma reunião. Pessoalmente, Hitler ordenou a prisão de todos os homens que ali estavam; seis foram mortos imediatamente. Os assassinatos foram cometidos pelos membros da SS, sob a liderança de seu comandante, Sepp

Dietrich. “Eles foram prontamente levados para fora e fuzilados pelos homens de Dietrich. Não houve nem mesmo um processo sumário” (KERSHAW, 2010, p.343).

Röhm e outros integrantes foram conduzidos pelos oficiais da SS para o campo de concentração de Munique. No dia 1º de julho, Hitler, segundo Evans (2014c, p.52), ordenou que o comandante de Dachau, Theodor Eicke, junto a outro oficial da SS, oferecessem a opção de suicídio ao líder da SA; como ele não aceitou, também foi fuzilado.

Os dois oficiais da SS entraram na cela de Röhm, deram-lhe uma Browning carregada e disseram-lhe que cometesse suicídio; caso contrário, voltariam em dez minutos e acabariam com ele. Esgotado o tempo, ao entrarem novamente na cela encontraram Röhm de pé, encarando-os de peito nu em um gesto dramático para enfatizar sua honra e lealdade; sem proferir uma palavra, mataram-no no mesmo instante atirando à queima-roupa (EVANS, 2014c, p.52).

O extermínio dos camisas-pardas representou uma parte dos assassinatos cometidos naqueles dias; Evans afirma que Hitler e seu bando aproveitaram-se do caos para matar outros antigos rivais e opositores, inclusive treze membros do parlamento e dois oficiais do exército. Estima-se que aproximadamente 200 pessoas foram aniquiladas entre o dia 30 de junho e dois de julho. Nunca foram encontradas evidências de que Röhm, ou qualquer homem da SA, estivesse organizando um golpe contra Hitler, no entanto, o líder da SA visava alcançar mais poder que o próprio exército. A opinião pública germânica não contestou a ação.

O público ignorava os complôs, as intrigas e os jogos de poder que aconteciam por trás do pano. O que a maioria das pessoas via era a bem-vinda remoção de um flagelo. Depois que a SA fizera seu trabalho de esmagamento da esquerda, as provocações e a arrogância pomposa, os atos ostensivos de violência, os distúrbios diários e a constante indisciplina de seus soldados constituíam uma afronta enorme ao sentimento de ordem, não somente entre as classes médias. Em vez de ficar chocada com os fuzilamentos sem processo, a maioria das pessoas – aceitando também as versões oficiais do golpe planejado – aclamou as ações rápidas e resolutas de seu Líder (KERSHAW, 2010, p.347).

Concluído o expurgo, Hindenburg, o exército e os alemães rapidamente declararam seu apoio a Hitler; é provável que os desejos de paz por parte da

população nas ruas teutônicas tenham amenizado o horror diante dos assassinatos cometidos pelos nazistas; já o exército observou seu principal opositor ser destruído e, conseqüentemente, tornou-se um aliado incondicional dos nazistas. Exterminada a SA, o único grupo que de fato ainda poderia fazer oposição, o caminho para a liderança total estava quase livre; faltava apenas livrar-se do idoso presidente do país, que seguia no comando.

Durante o mês de julho, a saúde frágil de Hindenburg, então com 86 anos de idade, deteriorou-se. Longerich (2014, p.262) afirma que Hitler fez uma visita a ele no dia 1º de agosto e, na mesma data, reuniu-se com seus ministros para aprovar uma determinação que, em caso de falecimento do presidente do Reich, aconteceria uma fusão de seu cargo com o de Chanceler.

Na manhã seguinte, Hindenburg morreu e Hitler utilizou a lei do dia anterior para unir as duas funções, autodenominando-se *Führer*. “O título de presidente do Reich, Hitler anunciou, estava ‘inseparavelmente ligado ao nome do grande finado’. Seria erra usá-lo de novo” (EVANS, 2014c, p.62). Depois de um ano e cinco meses como Chanceler do país, ele não tinha mais opositores e tornou-se o Chefe de Estado; em meados de agosto estava pronto para o encontro anual do partido que aconteceria em setembro, em Nuremberg.

Leni Riefenstahl foi novamente convidada para registrar o congresso nazista de 1934. Além da faustosa película intitulada *O Triunfo da Vontade*, a cineasta também publicou, em janeiro de 1935, um pequeno livro em que detalha os bastidores da produção, denominado *Hinter der Kulissen des Reichsparteitag-Films*³⁶. Originalmente, a obra possui 105 páginas, sendo 75 delas dedicadas a fotografias que exibem os bastidores do filme.

Leni, durante seu processo de desnazificação, negou tê-lo escrito e em suas memórias (1991, p.186) atribuiu o livro a Ernest Jäger, então chefe-editor da *Film-Kurier*, popular revista alemã de cinema. No entanto, não há nos créditos da obra qualquer menção ao jornalista, tampouco há imagens de Jäger em Nuremberg naqueles dias. O mais provável, é que, novamente, a cineasta optou por distanciar-

³⁶ Tradução livre da autora: Nos bastidores do filme do partido nazista. A versão original, em alemão está disponível em <<http://www.leniriefenstahl.it/hinter/>>. Acesso em 08.nov.2016. Uma tradução para o inglês foi realizada em 2010 e a obra foi intitulada *Behind the Scenes of the National Party Convention Film*.

se do partido e negar seu envolvimento com a política nazista, pois a obra contém elementos que contradizem a sua defesa no pós-guerra, como, por exemplo, os seus agradecimentos iniciais a Hitler e Goebbels.

Before this account in the word and the pictures takes the reader through the creation of a German film generously supported, as never before, the Führer must be thanked. It was at his wish that this work was undertaken and completed. I must thank Dr. [Joseph] Goebbels, who supported the film production in every way (RIEFENSTAHL, 2010b, p.7).³⁷

Hinter der Kulissen des Reichsparteitag-Films é um testemunho sem censura de o *Triunfo da Vontade* e da própria cineasta. Seu texto, além de exibir detalhes da produção, revela um escritor profundamente nazista.

A casual observer, standing behind me, lookin only at the convention program, might term my method “unconventional”. I create my party convention from the wealth of motifs as they appear on the screen. It is immaterial if sequences are placed in their correct chronological order. The way to create this film is to find - imbued with the inner reality of the Nuremberg experience - a unifying theme which will take the viewer, in an overwhelming crescendo, from act to act, from impression to impression. I look for the inner drama of such an artistic recreation. It is there. It will communicate itself to the nation once the unedited footage has been so sifted that words and speeches; crowd scenes and close-ups; marching and music; scenes of Nuremberg's dawn and dusk - form a symphonic climax which symbolizes the meaning of Nuremberg. The Führer himself suggested the film's title, Triumph of the Will. He thus suggests the theme the film is to reveal. And so, demonstrating its triumphal title, a film has been made which shows today's Germany on its glorious march forward, confident in her knowledge, courage, power, and determination to fight and win for our German people. This is a heroic film of fact; in the Führer's will his people has triumphed (RIEFENSTAHL, 2010b, p.28)³⁸.

³⁷ Tradução livre da autora: Antes desse relato em palavras e imagens levar o leitor através da criação de um filme alemão generosamente apoiado, como nunca antes, o *Führer* deve ser agradecido. Foi por seu desejo que este trabalho foi realizado e concluído. Devo agradecer ao Dr. [Joseph] Goebbels, que apoiou a produção cinematográfica em todos os sentidos.

³⁸ Tradução livre da autora: Um observador casual, parado atrás de mim, olhando apenas para a convenção do programa, poderia chamar meu método de “não convencional”. Eu crio minha convenção do partido a partir da riqueza dos motivos enquanto eles aparecem na tela. É irrelevante se as sequências são colocadas em sua ordem cronológica correta. O caminho para criar este filme é encontrar - imbuído da realidade interior a experiência de Nuremberg - um tema unificador que levará o espectador, num crescente irresistível, de ato a ato, de impressão a impressão. Procuro o drama interior da recreação artística. Ele

Figura 22: Cartaz do filme *Triunfo da Vontade* (1935).



Fonte: <<https://goo.gl/xbzRCs>>. Acesso em 14.dez.2016.

está lá. Ele comunicará à nação, uma vez que as filmagens não editadas foram examinadas minuciosamente tanto quanto as palavras e os discursos; cenas de multidão e close-ups; marchas e música; cenas do amanhecer e do crepúsculo de Nuremberg - formam um clímax sinfônico que representa o significado de Nuremberg. O próprio *Führer* sugeriu o título do filme, *Triunfo da Vontade*. Ele sugere assim o tema que o filme deve revelar. E assim, demonstrando seu título triunfal, um filme foi feito mostrando a Alemanha de hoje em sua gloriosa marcha para a frente, confiante em seu conhecimento, coragem, poder e determinação para lutar e vencer para o nosso povo alemão. Este é um filme heroico de fato; na vontade do *Führer* seu povo triunfou.

A intimidade com a obra filmica demonstra a improbabilidade de ter sido escrito por outra pessoa, que não a própria Leni. Porém, para libertar-se dos tribunais após a guerra e criar possibilidades para retornar ao trabalho, Riefenstahl não poderia reconhecê-lo como de sua autoria.

O *Triunfo da Vontade* começou a ser planejado em maio de 1934, meses antes do assassinato de Röhm e da morte de Hindenburg. O encontro em Nuremberg fez parte, segundo Longerich (2014, p.264), de uma série de grandes eventos promovidos pelo partido visando unir o *Führer* ao povo alemão, todavia ele foi o maior e mais importante de todos. Bach afirma que, após as mortes dos homens da SA e do presidente do país, Leni deveria também recuperar a imagem de Hitler e ampliá-la por meio de sua película. “Já não era mais um simples filme, mas um veículo de apoteose de Hitler como líder absoluto e solução segura para a Alemanha como sucessor do venerado Hindenburg, mesmo depois dos abalos sísmicos da questão Röhm” (BACH, 2007, p.194).

A equipe da cineasta foi composta por, pelo menos, 170 profissionais, desde trabalhadores da área técnica, como operadores de câmera, fotógrafos aéreos, especialistas em som e em iluminação, até mesmo motoristas e secretárias. Além deles, também colaboraram com a produção cinematográfica, a cidade de Nuremberg, representada pelo prefeito, membros da SA, da SS e arquitetos do Reich, especialmente Albert Speer, o responsável pelo projeto do *Zeppelinfeld*, um amplo campo construído para abrigar milhares de pessoas durante os encontros do partido.

Speer desenhou as instalações para o comício de 1934 e a auxiliou na produção técnica da película, como, por exemplo, construindo um carrinho e anexando-o nas gigantescas bandeiras que hasteavam três suásticas. Com ele, a cineasta realizou tomadas verticais em movimento em algumas das cerimônias. A imagem de Leni, utilizando o projeto do arquiteto, pode ser visto em trechos do filme.

Figura 23: Ficha técnica da película *O Triunfo da Vontade* (1935).

Overall Direction and Artistic Organization:
Leni Riefenstahl

Director of Photography: Sepp Allgeier
 Music: Herbert Windt
 Business Manager: Walter Traut

Emma Peters, Guzzi and Otto Lamtschner, Walter Prager
 Volunteer: Wolfgang Brüning
 Assistants:
 Production Manager: Arthur Kieckebusch

Cameramen: Sepp Allgeier, Karl Attenberger, Werner Bohne, Walter Frentz, Hans Gottschalk, Werner Hundhausen, Herbert Keblmann, Albert Kling, Franz Koch
 Assistants: Sepp Ketterer, Wolfgang Hart, Peter Haller, Kurt Schulz, Eugen Oskar Bernhard, Richard Kandler, Hans Bühring, Richard Böhm, Erich Stoll, Josef Koch
 Cameramen: Herbert Kutschbach, Paul Lieberenz, Richard Nickel, Walter Rimpl, Arthur von Schwertföhler, Karl Vass, Franz Weilmayr, Siegfried Weimann, Karl Wellert
 Assistants: Otto Jäger, August Bels, Hans Witmann, Wolfgang Müller, Heinz Linke, Erich Küchler, Wilhelm Schmidt, Ernst Kunstmann, Erich Grohmann

Sound Recording: Tobis Sound System was directed by sound engineer Siegfried Schulz; his assistant was Ernst Schütz.
 Sound Editor: Bruno Hartwich

Director of Lighting: Bernhard Delschaft, Jr., of Koertig & Mathiesen A.G.,— assisted by Bernhard Delschaft, Sr., Felix Koziolek, Hans Kubisch, Otto Schröder and R. Bude, H. Compant, E. Erdmann, W. Fried, K.H. Grohwald, O. Hilbert, K. Kleinert, R. Radtke, F. Reinke, F. Rusch, K. Schreiber, W. Stangenberg.

Aerial photography was taken from Zeppelin D/ PN/30 [Captain Rolf Hamasch] and a Klemm plane [Anton Kiediger, pilot]; Albert Kling, camera.

For the organization of film preparations in Nuremberg: Senior Civil Servant [Leopold] Gutterer, City Councilor Dittir, and Party Members Wolner and Baiselsöder.

Director for construction of film locations in Nuremberg: City Councilor Brugmann and Architect Seegy.

Work Photos and their preparation: Rolf Lantin.

Frame Enlargements come from the film itself, enlarged and adapted by Gisela Lindeck-Schneberger.

Propaganda Consultant, NSDAP: Herbert Seehofer.

The team of approximately 170 persons was specifically hired for the film production in Nuremberg. It consisted of the following:

Technical Staff: 10
 Cameramen: 36
 Aerial Photos: 9
 Newsreels: 17
 Tobis: 12
 Lighting: 17
 Still Photographers: 2
 Drivers: 26
 Security personnel [SS, SA, and Military Police]: 37
 Laborers: 4
 Secretaries: 2

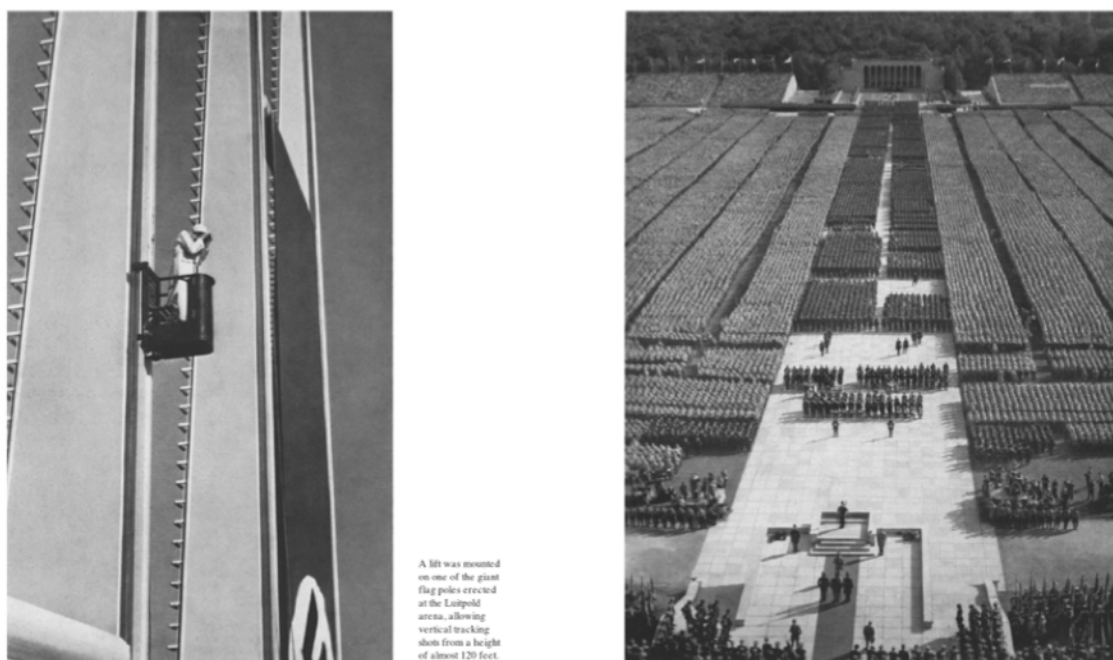
120 members of our team were given room and board in our film lodgings [Christian Zehrer, landlord].

The implementation of our film was made possible by generous support from the city of Nuremberg along with wide-ranging assistance from the organizational leaders of the NSDAP.

Fonte: *Behind the Scenes of the National Party Convention Film* (RIEFENSTAHL, 2010b, p.8-9)

Para exibir o elevador aos alemães, duas fotos foram selecionadas para o livro sobre os bastidores do congresso. Na primeira, a cineasta é vista empunhando uma câmera e, na segunda, uma imagem feita por ela é mostrada. A legenda informa: “A lift was mounted on one of the giant flag poles erected at the Luitpold arena, allowing vertical tracking shots from a height of almost 120 feet” (RIEFENSTAHL, 2010b, p.94-95)³⁹. A afirmação, acompanhada das imagens ilustrativas, reiteram a preparação cuidadosa e antecipada para a produção fílmica.

Figura 24: À direita, o elevador construído por Speer transportando Riefenstahl. À esquerda, imagem capturada pela cineasta a partir dele.



Fonte: *Behind the Scenes of the National Party Convention Film* (RIEFENSTAHL, 2010b, p.94-95)

Kracauer compreende a sua declaração como uma confissão de que o objetivo não era apenas uma reunião do partido, mas um grande filme de propaganda nazista. “*O Triunfo da Vontade* é sem dúvida o filme sobre o Congresso do Partido do Reich; porém o próprio congresso também foi encenado para produzir

³⁹ Tradução livre da autora: Um elevador foi montado junto aos postes das gigantes bandeiras erguidas na arena *Luitpold*, permitindo tomadas verticais de uma altura de quase 120 pés (ou aproximadamente 36,5 metros).

O *Triunfo da Vontade*, com o objetivo de ressuscitar o êxtase do povo através dele” (KRACAUER, 1988, p.342).

A inserção do elevador para a captura de imagens, assim como outras cenas registradas do alto, para Kemp (2011, p.141) evidenciam o fato de o congresso ter sido planejado para ser uma locação fílmica, já que tais tomadas só estabelecem um sentido visual para a câmera de cinema.

A logística e a criação técnica para viabilizar a produção das imagens de o *Triunfo da Vontade* (1935) estão descritas em seu livro sobre os bastidores: são 140 fotografias acompanhadas de legendas, distribuídas em 75 páginas. Nelas, verifica-se os desafios enfrentados pela equipe e as soluções encontradas.

As primeiras imagens exibem o planejamento: Hitler, Riefenstahl e Speer examinam mapas e conferem os espaços para o encontro. O leitor é comunicado que os preparativos para o congresso e para a película foram feitos simultaneamente (RIEFENSTAHL, 2010b, p.31). Posteriormente, as fotografias mostram a montagem do cenário, representada pela inserção de uma escultura de uma águia gigante, símbolo nazista; assim como a definição de pontos estratégicos, onde os operadores de câmeras foram posicionados. Novamente, Hitler está presente e, segundo o texto, inspecionando a preparação técnica (RIEFENSTAHL, 2010b, p.32).

A capacitação da equipe incluiu também treinamento com patins, visando capturar imagens com câmeras portáteis, portanto, com maior mobilidade. Para realizar tomadas aéreas, Leni contou com o auxílio dos bombeiros da cidade, que instalaram escadas para as gravações de planos elevados (RIEFENSTAHL, 2010b, p.81-82); ela também teve a colaboração dos moradores, que permitiram a subida em seus telhados de funcionários de Riefenstahl.

A cidade de Nuremberg também foi fotografada e destacada na obra; descrita como rica em cultura e arte, sua localização foi considerada excelente para o encontro do partido e para as câmeras cinematográficas (RIEFENSTAHL, 2010b, p.34-35). Também foram inseridas no livro imagens da cineasta, de Hitler, dos símbolos nazistas, como a águia e a suástica, dos eventos, dos líderes da SA e SS, dos ministros e deputados, da juventude hitlerista, além de multidões eufóricas. Nenhum outro filme de Riefenstahl possui registros de produção tão detalhados como o *Triunfo da Vontade* (1935).

When filming end, editing work begins. It requires months of work. 360,000 feet are screened, and arranged in individual categories using a system installed in specially-equipped editing rooms of the Geyer printing laboratories [Berlin]. From the separate groups, chose meter by meter - the composition of the work grows before the inner eye, always tied to the unforgettable experience of Nuremberg. Even the shortest clip must meet the test of usefulness, or it will be tossed out at trial screenings - or maybe used after all - until *The Triumph of the Will* is shaped into an artistic whole of sound and image (RIEFENSTAHL, 2010b, p.104)⁴⁰.

A viabilização financeira da película foi realizada entre a UFA e o partido nazista. Bach destaca que o investimento foi elevado, se comparado aos demais filmes produzidos naquele ano. “Este generoso apoio não é invulgar num grande filme de estúdio, mas não tinha precedentes em filmagens da realidade em qualquer parte do mundo, assinalando a importância do projecto e da estatura de Leni (BACH, 2007, p.197).

A estreia da película aconteceu no ano seguinte, dia 28 de março de 1935, no UFA *Palast am Zoo*. Além de Leni, estavam presentes Hitler, Goebbels, Speer e outros importantes políticos e ministros do partido. O sucesso do filme foi registrado pelo Ministro da Propaganda em seu diário como “o grande sucesso de Leni” (GOEBBELS *apud* LONGERICH, 2014, p.265).

Segundo Bach (2007, p.206), o *Triunfo da Vontade* alcançou recordes de bilheteria no país e a UFA declarou que em apenas dois meses após a primeira exibição já havia recuperado o alto investimento realizado.

De acordo com dados coletados no Museu *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände*⁴¹ (2012), localizado na cidade de Nuremberg, o *Triunfo da Vontade* alcançou mais pessoas que o próprio congresso repetido à exaustão poderia atingir, ele foi apresentado nos cinemas de, pelo menos, setenta cidades

⁴⁰ Tradução livre da autora: Ao fim das gravações, começou o trabalho de edição. Foram meses de trabalho. 360.000 pés (mais de 100 km) foram selecionados e organizados em categorias individuais usando um sistema instalado em salas de edição especialmente equipadas pelos laboratórios de impressão Geyer [Berlim]. Dos grupos separados, escolheu-se metro a metro - a composição do trabalho emergiu antes de ser visto, sempre ligada à experiência inesquecível de Nuremberg. Mesmo a tomada mais curta deveria satisfazer o teste de utilidade ou seria descartada - ou talvez usado depois de tudo - até que o *Triunfo da Vontade* fosse moldado dentro de um conjunto artístico de som e imagem.

⁴¹ Dados coletados pela autora em setembro de 2012 em Nuremberg.

da Alemanha, sempre precedido por uma grande cerimônia. A distribuidora de películas do partido o utilizou para a dominação política e também o exibiu nas escolas – assistir ao filme era obrigatório a todos os alunos. Visando ampliar a exibição da produção de Leni e de outros diretores alinhados com o partido, cinemas móveis foram usados para levar as películas até lugares distantes, especialmente em áreas rurais (EVANS, 2014c, p.248)

Figura 25: Fachada do UFA Palast am Zoo na estreia de o *Triunfo da Vontade* (1935).



Fonte: <<http://riefenstahlleni.tumblr.com/image/158387650283>>. Acesso em 26.mar.2018.

Diferentemente de *Vitória da Fé*, realizado no ano anterior, a nova produção seria destinada não apenas para os alemães, mas também seria enviada para outros países. O êxito no exterior também aconteceu: a obra de Leni foi premiada em 1935 com a medalha de ouro do Festival de Cinema de Veneza e, em 1937, recebeu o prêmio máximo do Festival de Cinema de Paris – fato que ela usaria após 1945 para tentar provar que seu filme seria um mero documentário e não uma peça de propaganda.

Trimborn compreende que o *Triunfo da Vontade* solidificou a posição da cineasta dentro do Terceiro Reich, garantindo sua prosperidade. “*Triumph des Willens became the pilot point of Riefenstahl's life history, establishing her position in the Third Reich and conferring upon her a near invincibility that would last for as long as the Nazi regime existed*” (TRIMBORN, 2007, p.106)⁴².

Em entrevista a Ray Müller (1993) e em suas memórias (1991), Riefenstahl rejeita o teor político presente em sua película, buscando novamente o distanciamento do partido e do próprio Hitler; ela afirma que objetivava desenvolver sua arte cinematográfica e não glorificar os ideais nazistas. Sontag contesta a versão da diretora. Para ela, a concepção do filme foi projetada para ser uma peça de propaganda.

Jogar Riefenstahl no rol dos artistas-individualistas, desafiando os burocratas filisteus e a censura do Estado-patrão (“a tentativa de Goebbels de sujeitar sua visualização às suas exigências estritamente propagandísticas”) deveria parecer como non-sense a qualquer um que viu o *Triunfo da Vontade* — um filme cuja própria concepção nega a possibilidade de o autor do filme ter uma concepção estética independente da propaganda. Os fatos, negados por Riefenstahl desde a guerra, são que ela fez o Triunfo da Vontade com ilimitadas facilidades e irrestrita cooperação oficial (SONTAG, 1986, p.63).

Além das considerações de Sontag, deve-se observar novamente a admiração de Leni por *Mein Kampf* e seu autor desde 1932, as filmagens feitas em 1933 e também a sua participação ativa dentro do núcleo íntimo do partido. Por

⁴² Tradução livre da autora: *Triumph des Willens* tornou-se o ponto central da história de vida de Riefenstahl, estabelecendo sua posição no Terceiro Reich e conferindo-lhe uma quase invencibilidade que duraria enquanto o regime nazista existisse.

isso, a gênese de o *Triunfo da Vontade*, sua produção e distribuição foram planejados como uma ferramenta de propaganda nazista, por uma artista que conhecia o livro de Hitler e seus objetivos políticos. A defesa exaustivamente repetida por Riefenstahl não se sustenta ao verificar sua trajetória.

No início de 1935, período de lançamento do filme, Hitler sentia-se com maior estabilidade no poder: a SA e o exército estavam favoráveis a ele, a Alemanha havia abandonado de vez o acordo firmado ao final da Primeira Guerra e, também, deixado a Liga das Nações. Faltava solidificar sua imagem junto a população; Evans (2014c, p.606) relata que após os atos violentos cometidos contra Röhm e seu bando, em julho de 1934, a euforia dos germânicos com Hitler sofreu um pequeno declínio. Mas o apoio maciço e definitivo dos teutônicos não tardaria a chegar.

Kershaw afirma que para o início de 1935 estava prevista uma votação entre os habitantes do território de Sarre, anexados à França pelo Tratado de Versalhes, para decidir se desejariam retornar à Alemanha ou se permaneceriam franceses. Com uma população de maioria de língua alemã, 91% dos habitantes escolheram retornar ao seu país de origem. Kershaw (2010, p.365) destaca que o “eleitorado do Sarre escolhera livremente a ditadura” e, com isso, o apoio dos germânicos a Hitler atingiu o seu ponto máximo.

Com amparo popular, o *Führer* estava pronto para iniciar a sua política racial, objetivada desde *Mein Kampf*. Então, os nazistas avançaram e a perseguição oficial aos judeus foi promulgada em Nuremberg durante o congresso do partido daquele ano por meio de três leis: Lei de Cidadania do Reich (*Reichsbürgergesetz*), Lei da Bandeira do Reich (*Reichsflaggengesetz*) e da Lei de Proteção de Sangue e da Honra Alemã (*Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre*), ou, como ficaram conhecidas, as Leis de Nuremberg.

A aprovação dessas normas garantiu a exclusão dos judeus da política, da economia e da cultura alemã, também determinou o início da perseguição física dos semitas pelo governo; não apenas eles foram afetados, mas outras etnias, como os ciganos, por exemplo. Dentre os pontos mais relevantes, Evans destaca a determinação dos cidadãos do *Reich* como apenas aqueles de “sangue alemão ou congênere”; a proibição de casamentos entre teutônicos e semitas, assim como a existência de relações sexuais; também os judeus não poderiam empregar

domésticas de origem germânica com menos de 45 anos de idade (EVANS, 2014c, p.620).

Durante o congresso, um ano depois das gravações de o *Triunfo da Vontade*, Leni estava novamente na cidade para registrar o encontro. Sem exibir qualquer menção às leis estabelecidas naquele período, *Dia da liberdade (Tag der Freiheit, 1935)* foi um curta metragem de 28 minutos que se concentrou em mostrar as forças armadas (*Wehrmacht*) do regime nazista, não mais limitadas em número pelo Tratado de Versalhes.

Realizado para demonstrar o poder nazista, *Dia da Liberdade* é o testemunho do início do reerguimento bélico da Alemanha. Bach (2007, p.210) destaca que, apesar de menor em tempo, se comparado aos dois anteriores, não deve ser negligenciado, “porque ousadamente descrevia a ressurreição da máquina militar que em breve haveria de dominar a Europa”. Trimborn (2007, p.127) reitera Bach, para ele, o encontro do partido visava exaltar a liberdade militar resgatada por Hitler e Leni transmitiu-a para a tela. “*The Reich Party Rally of Freedom that took place in Nuremberg from September 10 to September 16, 1935, was intended appropriately, to express Germany's “regained military freedom” – Riefenstahl assimilated this into her film*” (TRIMBORN, 2007, p.127)⁴³. Após 1945, assim como *Vitória da Fé* (1933), ele foi considerado perdido e a diretora também o retirou da sua lista de trabalhos realizados para o *III Reich*.

Não é surpreendente que não se tenha encontrado qualquer menção a este filme, que teve uma cópia encontrada em 1971; durante os anos 50 e 60, quando Riefenstahl e todos os demais acreditavam que o *Dia da Liberdade* se perdera ela o retirou de sua filmografia e se recusava a discuti-lo com entrevistadores (SONTAG, 1986, p.62).

Segundo Trimborn (2007, p.128), quando cópias foram encontradas nos Estados Unidos e nos arquivos da extinta União Soviética, Riefenstahl continuou evitando mencioná-lo. Em sua autobiografia, com quase 700 páginas, a cineasta dedica apenas um parágrafo para citar as gravações desse filme e declara que

⁴³ Tradução livre da autora: O comício da liberdade do partido do Reich, realizado em Nuremberg de 10 a 16 de setembro de 1935, foi destinado adequadamente, para expressar a “liberdade militar recuperada” da Alemanha – Riefenstahl assimilou isso em seu filme.

ficou em Nuremberg apenas dois dias daquele congresso. Assim como na tela, seu livro de memórias não registra a promulgação das leis que marginalizaram, excluíram e, posteriormente, enviaram milhares de judeus e ciganos para campos de concentração e extermínio.

Apesar da afirmação da diretora, o pesquisador Jürgen Trimborn teve acesso as edições da revista berlinense *Film-Kurier* de 11 e 13 de setembro de 1935 que, claramente, a contradizem. Ela permaneceu ao menos três dias na cidade, sendo que no dia 12, quando ela participava do congresso, o líder dos médicos do *Reich*, Dr. Gerhard Wagner, anunciou em discurso que uma “lei para proteger o sangue ariano” seria proclamada (KERSHAW, 2010, p.377).

Film-Kurier wrote on September 11, 1935: “A group of camera people entrusted with special assignments are once again working under Leni Riefenstahl's direction... The film that Leni Riefenstahl is shooting is partly supplementary footage for the Reich Party Rally Archive, which, as is widely known, is housed in the complex of the Geyer Works, where it is still in force. Particular attention, of course, is given to the speeches of the Führer.” Two days later, the same publication stated, “The arrival of the Führer once again was a major object of the filming. The laying of the cornerstone at the Congress Hall, the Labor Service - in short, all phases of Nuremberg 1935 - once again will be attended by ‘the Riefenstahl film staff.’” (TRIMBORN, 2007, p.129).⁴⁴

O silêncio do pós-guerra e a omissão de Riefenstahl quanto ao tempo de permanência em Nuremberg, assim com a minimização dessa obra, serviram para a cineasta mais uma vez distanciar-se do partido nazista e, principalmente, de suas diretrizes antisemitas.

Antes das gravações do encontro, em agosto de 1935, segundo Longerich (2014, p.306), a cineasta havia sido designada por Hitler para a

⁴⁴ Tradução livre da autora: O *Film-Kurier* escreveu em 11 de setembro de 1935: “Um grupo de cinegrafistas encarregados de tarefas especiais estão mais uma vez trabalhando sob a direção de Leni Riefenstahl ... O filme que Leni Riefenstahl está gravando é em parte material suplementar para o arquivo do Congresso do Partido do Reich, que, como é amplamente conhecido, está alojado no complexo do *Geyer Works*, que ainda está em vigor. Particular atenção, claro, é dada aos discursos do *Führer*”. Dois dias depois, a mesma publicação declarava: “A chegada do *Führer* foi mais uma vez o objeto principal da filmagem. A colocação da pedra angular no Salão do Congresso, no Serviço de Trabalho - em suma, em todas as fases de Nuremberg, em 1935 - será novamente assistida pelo “pessoal do cinema Riefenstahl”.

realização da cobertura dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936. Depois de finalizar *Dia da Liberdade* (1935), Leni Riefenstahl e sua equipe intensificaram a preparação para o grande desafio. A cidade foi escolhida para ser a sede em maio de 1931, ou seja, antes da chegada de Hitler ao poder, durante a República de Weimar.

Trimborn (2007, p.131) destaca que a eleição do município para receber os jogos não foi eventual, mas objetivava demonstrar que, após a derrota na Primeira Guerra, a Alemanha era novamente aceita pelas outras nações. Entretanto, ela vinha sendo observada com desconfiança desde janeiro de 1933 por diversos países e a pressão para um boicote internacional dos Jogos Olímpicos ganhou força quando as Leis raciais foram publicadas em Nuremberg.

Com 53 nações e mais de 5.000 atletas participando dos Jogos de Berlim, as tensões internacionais começaram a afetar os programados Jogos Olímpicos. As organizações judaicas internacionais há muito vinham denunciando a Alemanha Nazista e, em países com grande população judaica, a luta contra os Jogos se acirrava dia a dia (HOLMES, 1974, p.34).

Na Europa e nos Estados Unidos aconteceram protestos contra a realização dos jogos em Berlim. Holmes (1974, p.39) destaca que o movimento era liderado por sindicatos esportistas e por organizações judaicas, sendo que na América foi onde sucedeu a maior de todas as manifestações, pois lá havia um grande número de semitas nas equipes olímpicas e eles também eram os financiadores dos atletas.

Medidas foram providenciadas pelo governo teutônico para minimizar a ojeriza internacional. Kershaw (2010, p.391) afirma que o evento era a oportunidade para exibir uma boa imagem da Alemanha para milhares de turistas e para a imprensa de diversos países, por isso, o ataque aos judeus, principal contestação estrangeira, não poderia acontecer publicamente.

Para causar uma boa impressão aos visitantes, em janeiro de 1936, os cartazes antissemitas que estavam por todo o país, em espaços públicos e privados, foram sendo gradativamente retirados. O agressivo e violento jornal *Der Stürmer*, cujo *slogan* bradava “Os judeus são a nossa desgraça”, teve sua circulação suspensa. Memorandos do Ministério da Propaganda foram enviados aos hotéis e

restaurantes das cidades recomendando hospitalidade aos estrangeiros e cautela “na questão judaica” (HOLMES, 1974, p.22).

Bach afirma que além dessas medidas, um campo de detenção foi construído nos arredores de Berlim para garantir ruas mais seguras para os turistas. Para a prisão foram levados marginais e ciganos que potencialmente poderiam atrapalhar a imagem da cidade. Inicialmente, era uma medida temporária para os jogos, mas os ciganos permaneceram anos em Marzahn e, de lá, foram enviados para os campos de extermínio de Birkenau e Auschwitz (BACH, 2007, p.220).

Depois das medidas estabelecidas, a opinião internacional foi parcialmente neutralizada e, segundo Holmes (1974, p.49), nenhuma nação relevante deixou de participar dos Jogos Olímpicos de Berlim. Além das medidas para ocultar o antissemitismo no país, Hitler não economizou recursos para exibir a nova Alemanha: além dos suntuosos espaços para a realização das competições, uma vila olímpica, pela segunda vez na história dos jogos, foi construída para acomodar os atletas. A primeira havia sido feita nos Jogos de Los Angeles, quatro anos antes, mas era rudimentar se comparada a berlinense: maior e melhor estruturada, era uma pequena cidade, com escritórios, bosques, lagos, restaurantes e muito conforto (HOLMES, 1974, p.72).

Quando as delegações olímpicas chegaram a Berlim, viram que o Comitê de Organização fizera um trabalho magnífico: nunca se haviam construído melhores campos de esporte e arenas para uma Olimpíada. As estimativas do custo total das instalações e equipamentos iam a 30 milhões de dólares, quantia gasta no que seria o maior espetáculo de atletismo já visto no mundo. A Vila Olímpica, sobretudo, recebeu muitos aplausos. A primeira vez em que construíram alojamentos especiais para os atletas fora nas Olimpíadas de Los Angeles, em 1932. Os alemães seguiram este exemplo, criando uma cidade-modelo para os seus convidados (HOLMES, 1974, p.72).

Determinada a receber bem os turistas e a imprensa internacional, a consagração da imagem do país de Hitler teria como um de seus pontos altos o filme de Riefenstahl sobre os jogos olímpicos. Holmes afirma que “pela primeira vez os Jogos seriam usados, deliberada, astuciosa e eficientemente, como instrumento publicitário do governo da nação que lhes servia de anfitriã” (HOLMES, 1974, p.8).

Complementarmente, Bach aponta que a película seria a ferramenta fundamental para exibir a Alemanha ao mundo.

Se o *Triunfo da Vontade* consolidou Hitler na Alemanha, um filme dos Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim, poderia consolidá-lo perante o mundo. [...] O espectáculo dos Jogos Olímpicos poderia juntar imagética à retórica e deslumbrar o mundo com a modernidade, eficiência e saudável boa vontade do Terceiro Reich (BACH, 2007, p.213).

Em entrevista a Ray Müller (1993), Riefenstahl afirma que a sua inspiração estética para o filme veio de sua gênese olímpica. “Eu me perguntava se poderia fazer esse filme. E poderia fazê-lo interessante? Subitamente vi diante dos meus olhos imagens dos Jogos Olímpicos da Grécia Antiga. Não só o estádio, mas toda a cultura – os templos, as esculturas”. Trimborn (2007, p.134-135) compreende que a sua concepção transformou a cobertura do evento em um filme épico, tanto para os fãs dos esportes quanto para os desinteressados.

Figura 26: Divulgação do filme *Olympia* (1938).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

Para garantir a captação de todas as modalidades esportivas, a diretora recorreu primeiramente a Fanck, seu mentor nos filmes alpinos, que havia registrado os jogos de 1928, em St. Moritz, no qual Leni também esteve presente. Segundo Bach (2007, p.216), Fanck preparou uma análise detalhada das principais dificuldades e desafios que seriam encontrados durante o evento, assim, a cineasta conseguiu antever muitas situações e preparou-se para elas.

A equipe de Riefenstahl, especialmente os cinegrafistas, visitaram outros eventos esportivos e campos de treinamentos para compreender a dinâmica de cada modalidade. Os profissionais também ensaiaram movimentos e técnicas para captar tomadas difíceis; alguns equipamentos foram desenvolvidos para a cobertura, como teleobjetivas, câmeras em miniaturas e subaquáticas; trincheiras foram cavadas para capturar imagens em *contra-plongée* e torres construídas para realizações em *plongée* (MÜLLER, 1993).

Os Jogos Olímpicos aconteceram entre os dias 1º e 16 de agosto de 1936; as gravações foram realizadas por 45 pessoas, incluindo imagens no Monte Olimpo, na Grécia, em Berlim, Grünau e em Kiel, situada no mar Báltico. Todos os 136 eventos foram registrados e resultaram em mais de 400 quilômetros de película (TRIMBORN, 2007, p.135).

Para a montagem, Bach destaca que Fanck indicou a Riefenstahl duas possibilidades: um filme concentrado na estética física dos atletas ou diversos longas-metragens que documentassem os jogos. Depois de quase dois anos para finalizar a edição, a cineasta uniu as sugestões de seu mentor e apresentou-a em duas partes: *Olympia, Festa dos Povos (Olympia, Fest der Völker)* e *Olympia, Festa da Beleza (Olympia, Fest der Schönheit)*. Em uma grande noite de gala, sua estreia aconteceu no 49º aniversário de Hitler, no dia 20 de abril de 1938, em Berlim, e contou com a presença de nazistas importantes, além de embaixadores de diversos países.

Nunca houve e nunca mais voltaria a haver uma estreia como aquela. A fachada do Ufa Palast am Zoo tinha sido redecorada com vista à metáfora e à monumentalidade: estandartes vermelhos e pretos com a suástica, iluminados por projectores, alinhavam-se cerradamente com bandeiras brancas com os cinco anéis olímpicos. Duas torres gêmeas simulavam a entrada do Estádio Olímpico e sustentavam duas coroas de louros, entre as quais aparecia o título do filme como se fosse talhado em pedra. Anéis olímpicos maciços

e tridimensionais coroavam o conjunto onde luzes eléctricas faziam sobressair LENI RIEFENSTAHL (BACH, 2007, p.240).

Bach relata ainda que a diretora esteve presente na estreia da película em outras cidades, tais como Munique, Viena, Zurique, Paris, Bruxelas, Copenhague, Estocolmo, Veneza e Roma. *Olympia* foi premiado em 1938 com o prêmio máximo do Festival de Cinema de Veneza; o Comitê Olímpico também a homenageou em 1939 com uma medalha de ouro, embora tenha sido entregue somente em 1948 (HOLMES, 1974, p.146). Apesar do sucesso em diversos países europeus, os distribuidores ingleses recusaram seu filme; eles estavam especialmente hostis com a Alemanha desde a anexação da Áustria, em março de 1938, apenas um mês antes da primeira sessão de *Olympia*.

Enquanto Riefenstahl trabalhava na montagem da película, entre agosto de 1936 e abril de 1938, Hitler avançou em sua busca pela nazificação total do país: foram reorganizadas as estruturas do rádio, da imprensa, da indústria cinematográfica, das artes, do teatro e da música⁴⁵; e os planos de expulsão dos semitas tornaram-se mais efetivos.

As produtoras culturais da Alemanha sofriam pressões constantes desde março de 1933, quando Goebbels assumiu o Ministério da Propaganda. No entanto, depois de 42 meses no poder, qualquer vestígio considerado não germânico deveria ser completamente eliminado. Kershaw afirma que o estado nazista foi construído gradativamente a partir da morte de Hindenburg, em 1934, e consolidado em 1938. “Esses foram os anos “normais” do Terceiro Reich que permaneceram na memória de muitos contemporâneos como os anos bons” (KERSHAW, 2010, p.353). Foi nesse período que Goebbels, segundo Evans (2014c, p.170), comprometeu-se a controlar todos os aspectos da vida cultural no país, incluindo os meios de comunicação.

Por meio da Sociedade Nacional de Radiodifusão, o ministro reestruturou a programação e aumentou o entretenimento. Um aparelho de rádio, o *Volksempfänger* (receptor do povo), com subsídio do governo, custava metade do valor de um aparelho tradicional. Assim, o número de ouvintes foi elevado de

⁴⁵ As Universidades, escolas, clubes e as Igrejas também sofreram censuras diretas e foram supervisionadas pelo governo nazista (KERSHAW, 2010). No entanto, nessa pesquisa, tratar-se-á apenas das restrições impingidas pelos nazistas à cultura e ao cinema.

4,5 milhões em 1933 para 8,5 milhões em 1937; o receptor não sintonizava canais estrangeiros (LONGERICH, 2014, p.323).

Para reorganizar a imprensa, Goebbels indicou novos nomes para os cargos de chefia de jornais e revistas, homens alinhados com os ideais do nacional socialismo (EVANS, 2014c, p.181). A UFA, maior produtora cinematográfica alemã, em 1937 teve a sua diretoria integralmente substituída e Fritz Hippler foi nomeado Diretor conselheiro – ou *Reichsfilm dramaturg*, na prática, um censor das obras consideradas inadequadas (LONGERICH, 2014, p.329).

As obras de arte foram classificadas em “arte alemã” e “arte degenerada”. Para que os germânicos compreendessem a diferença entre elas, uma exibição foi realizada em Munique entre julho e novembro de 1937. Peter Cohen, em seu documentário *A arquitetura da destruição (Udergångens arkitektur, 1989)*, apresenta a organização dessa mostra e também os artistas considerados indesejados pelo *III Reich*. Entre eles, estavam nomes do expressionismo alemão como Emil Nolde (1867-1956), Max Beckmann (1884-1950) e Franz Marc (1880-1916), representantes do surrealismo como Marc Chagall (1887-1985) e Max Ernst (1891-1976), além de Wassily Kandinsky (1886-1944), Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse (1889-1954).

Já as artes consideradas consagradas e que deveriam servir de modelo para a nova arte alemã são as representantes da estética clássica que evocavam a cultura grega, como as esculturas de Arno Breker (1900-1991), o artista favorito de Hitler. No fim dos anos 1930, a estética helena, incentivada e admirada pelos nazistas, emergia com mais força na sociedade teutônica.

Em 1938, a música recebeu a mesma designação das artes plásticas e uma exposição semelhante foi realizada. Longerich (2014, p.334) destaca que o principal argumento para considerar uma melodia degenerada era uma suposta “atonalidade” presente na canção ou simplesmente a sua origem judaica. Entre diversos nomes, foram rotulados os compositores Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Paul Hindemith (1895-1963). Além da música clássica, os nazistas também proibiram ritmos populares, como o *jazz* e o *swing*, ambos “considerados degenerados pelos nazistas, estranhos à identidade musical alemã, associados a todo tipo de decadência e produzidos pelos racialmente inferiores afro-americanos e judeus” (EVANS, 2014c, p.241).

Quanto ao teatro, foram indeferidas as peças consideradas indesejáveis politicamente e também as escritas por autores semitas ou estrangeiros; a única exceção, segundo Longerich (2014, p.335), foram as criações de William Shakespeare (1564-1616), considerado pelos nazistas um poeta nórdico. O autor afirma que o veto foi devastador, atingindo quase toda representação teatral existente na Alemanha dos anos 1930.

O alinhamento ideológico dos meios de comunicação foi fundamental para a divulgação e a legitimação do ideário nazista. O regime de Hitler obteve êxito porque conseguiu alcançar diversos aspectos da vida do cidadão comum; como um sintagma, o nacional socialismo fez-se presente desde a música ouvida dentro de casa até a escolha, supostamente livre, do filme de entretenimento visto no cinema. O registro dessa transição é feito por Victor Klemperer, filólogo judeu que permaneceu na Alemanha durante os anos nazistas, em sua obra *LTI: a linguagem do Terceiro Reich* (2009). Nela, o autor observa a consolidação de uma nova linguagem em todos os produtos culturais do país.

O nazismo estetizou a política, mas também politizou as artes [...] Emblemas, signos, palavras e conceitos nazistas permeavam a vida cotidiana como parte dessa campanha. Não só cinema, rádio, jornais, revistas, escultura, pintura, literatura, poesia, arquitetura, música e alta cultura eram cada vez mais informados por ideias nazistas ou confinados dentro das fronteiras que eles estabeleciam, mas também a cultura cotidiana. Entre os dias de mobilização ideológica, com flâmulas tremulantes e suásticas por todo lado, como o aniversário de Hitler ou a comemoração de sua nomeação como chanceler do Reich, a vida rotineira também era permeada pelos princípios e preceitos do nazismo (EVANS, 2014c, p.249-250).

Paralelamente ao expurgo cultural, a perseguição aos judeus, amenizada antes e durante os jogos olímpicos, emergiu quando o evento deixou Berlim. Apenas dois dias após o seu fim, o comandante da Vila Olímpica, Wolfgang Fűrster, foi encontrado morto em circunstâncias jamais elucidadas. Judeu, ele foi um dos últimos funcionários não-germânico a manter uma atividade pública no país; o comunicado oficial anunciou que ele teria cometido suicídio (HOLMES, 1974, p.150).

Se antes das Leis de Nuremberg as ameaças aos semitas estavam restritas às brigas de ruas e boicotes promovidos pela SA, após a sua promulgação

a situação econômica dos judeus rapidamente deteriorou-se. No início de 1936, Hitler estabeleceu o “Plano de Quatro Anos” ou “Plano Quadrienal” que visava, entre outros objetivos, “arianizar a economia alemã”. Essencialmente, o governo criou um veto a qualquer empreendimento judeu, de bancos e grandes lojas de departamentos a pequenas quitandas. Todo comércio controlado por um semita deveria ser vendido para um germânico (EVANS, 2014c, p.446).

O plano abriu espaço para que as empresas fossem adquiridas por valores abaixo do mercado, possibilitando a muitos teutônicos eliminarem seus concorrentes ou mesmo tornarem-se empresários com um investimento baixo. Em abril de 1938, mês de estreia de *Olympia*, quase 70% dos negócios semitas haviam sido eliminados ou “arianizados” (KERSHAW, 2010, p.415).

Além disso, para o Kershaw, o Plano Quadrienal implantando em 1936 desembocaria, obrigatoriamente, na necessidade de expansão territorial do país afim de obter matéria prima suficiente para o desenvolvimento da indústria germânica. Em 1937, a Alemanha estava em pleno crescimento econômico e o regime nazista tornou-se estável.

Para a maioria dos observadores, tanto internos quanto externos, após quatro anos no poder, o regime de Hitler parecia estável, forte e bem-sucedido. A posição do próprio Führer era intocável. A imagem de grande estadista e líder nacional de gênio, fabricada pela propaganda, correspondia aos sentimentos e expectativas de grande parte da população. A reconstrução interna do país e os triunfos nacionais na política externa, tudo atribuído ao seu “gênio”, fizeram dele o líder político mais popular da Europa (KERSHAW, 2010, p.404).

No início de 1938 uma crise mudou a organização interna do governo. O Ministro da Guerra, Werner von Blomberg, casou com uma prostituta fichada pela polícia berlinense e, seu homônimo, o Chefe do Exército, Werner von Fritsch, foi acusado de homossexualidade. Ambos os comportamentos eram proibidos na Alemanha nazista e, em fevereiro, eles anunciaram suas saídas “por motivos de saúde” (LONGERICH, 2014, p.353).

Esses acontecimentos, segundo Kershaw, solidificaram a posição de Hitler perante o exército, que não cogitou contestar a acusação sobre Fritsch. “O resultado do caso Blomberg-Fritsch foi o terceiro degrau – depois do incêndio do

Reichstag e do “putsch de Röhm” – na consolidação do poder absoluto de Hitler e, em especial, de seu domínio sobre o Exército” (KERSHAW, 2010, p.432).

Quando *Olympia* chegou ao cinema, não havia aspecto cultural, econômico ou político fora do alcance de Hitler. Depois de exitosas viagens por toda a Europa para divulgar seu filme, entre abril e setembro de 1938, a cineasta, convidada pelo *Metro-Goldwyn-Mayer Studios*, decidiu ir para os Estados Unidos com a sua película. Após duas semanas de viagem marítima, ela desembarcou em Nova Iorque no dia 4 de novembro de 1938 e foi recebida por mais de 160 profissionais da imprensa (TRIMBORN, 2007, p.149).

Bach (2007, p.247) afirma que a sua viagem para os EUA foi uma decisão arriscada, pois a indústria cinematográfica americana era predominantemente judaica e, com as notícias oriundas da Alemanha, a hostilidade a esperava no outro continente. Nos meses que antecederam sua viagem, em agosto de 1938, uma lei tornou obrigatório o uso de um nome judaico nas identificações dos semitas. Israel para os homens e Sara para as mulheres deveria ser acrescentado a partir do dia 1º de janeiro de 1939; em novembro, quando ela chegou à América, os judeus foram proibidos de frequentar qualquer evento cultural público (EVANS, 2014c, p.647).

Em sete de novembro, apenas três dias após sua chegada, Bach relata que a Liga Antinazi de Defesa da Democracia Americana emitiu um alerta afirmando que Leni pretendia “inundar os Estados Unidos com doutrinas nazis” (BACH, 2007, p.249). Dois dias depois, um judeu germânico de 17 anos que estava em Paris, Herschel Grynszpan, desesperado com a deportação de sua família para a Polônia, assassinou a tiros um secretário da embaixada alemã, gerando um ataque violento e sem precedentes aos semitas por todo o país (KERSHAW, 2010, p.487).

Sinagogas foram incendiadas, lojas foram quebradas e, pelo menos, 30 mil pessoas foram presas na noite do dia 09 para o dia 10 de novembro; a tragédia ficou conhecida como a *Kristallnacht* (noite dos cristais). A retaliação foi notícia no mundo todo, inclusive na América. Os atos contra a comunidade semita não cessariam mais na Alemanha nazista; em janeiro de 1939, durante um discurso no *Reichstag*, Hitler “anunciou ‘o extermínio da raça judaica na Europa’ em caso de

uma nova guerra mundial” (LONGERICH, 2014, p.379). Ao receber tais informações de seu país natal, Leni recusou-se a acreditar nelas.

Se a marca de água de um oportunista bem-sucedido é o seu instinto para o *timing*, para saber o que dizer e quando dizer, Leni perdeu a sua em Nova Iorque. Qualquer pessoa menos absorvida em si própria teria utilizado a repulsa internacional contra a Kristallnacht como uma pista para alterar a estratégia ou permanecer em silêncio. Em vez disso, Leni alegou não acreditar nas notícias que em poucos dias deram origem a milhares de editoriais nos jornais americanos. Era tudo “calúnia”, anunciou ela, ataques injuriosos à sua terra natal e ao “maior homem de sempre” (BACH, 2007, p.250).

A tentativa de divulgar *Olympia* na América não seria fácil de qualquer modo, mas com essa declaração fanática ou, talvez, incauta, Leni fez com que qualquer possibilidade de distribuição fosse sepultada. “*When she arrived in Hollywood, the streets were plastered with posters saying, ‘There’s no place for Leni Riefenstahl here’.*” (TRIMBORN, 2007, p.150)⁴⁶. As expectativas de contrato que a levaram para os EUA foram todas suspensas.

Apenas um representante da indústria cinematográfica aceitou recebê-la, foi Walt Disney, simpatizante dos nazistas de longa data (TRIMBORN, 2007, p.151). Bach afirma que Leni ainda insistiu, foi para Washington, Chicago, Los Angeles e São Francisco. Finalmente, desistiu da América, quando um novo anúncio da Liga Antinazi de Defesa da Democracia Americana foi publicado em páginas inteiras dos jornais *Daily Variety* e *Hollywood Reporter* atacando a sua visita aos EUA.

O título dizia: “COLOQUE ISTO NA SUA AGENDA”. O texto recordava aos leitores que a Liga tinha, um ano antes, protestado contra a visita de Vittorio Mussolini, “filho do Il Duce, colaborador de Adolf Hitler” e anunciava agora que “LENI RIEFENSTAHL, chefe da INDÚSTRIA DO CINEMA NAZI [sic], chegou a Hollywood”. Continuava com enfática tipografia: Não Há Lugar Em Hollywood Para LENI RIEFENSTAHL! Neste momento, em que centenas de milhares de nossos irmãos aguardam uma morte certa, feche as suas portas a todos os Agentes Nazis. Façamos Saber Ao Mundo. Não Há Lugar Em Hollywood para AGENTES NAZIS! (BACH, 2007, p.255).

⁴⁶ Tradução livre da autora: Quando ela chegou em Hollywood, as ruas foram revestidas com cartazes dizendo: “Não há lugar para Leni Riefenstahl aqui”.

Segundo Bach, o anúncio teve repercussão mundial e a diretora retornou a Berlim no dia 19 de janeiro de 1939, pouco mais de dois meses após a sua chegada, sem nenhum contrato assinado. Ao regressar, atribuiu o seu fracasso aos judeus (BACH, 2007, p.261), assim como quando *A Luz Azul* foi criticada.

Nos meses seguintes, Leni narra em suas memórias (1990, p.238-239) que tentou subsídios para um novo filme, cujo título provisório era *Pentesileia*. Os planos para a nova película foram feitos durante o primeiro semestre de 1939, mas ela não conseguiu nenhum realizador disposto a colaborar financeiramente. O roteiro foi abandonado definitivamente com a invasão da Alemanha à Polônia no dia 1º de setembro de 1939, dando início a 2ª Guerra Mundial.

Dominar o outro país era uma estratégia planejada por Hitler, ao menos, desde a implantação do “Plano Quadrienal”; ainda em novembro de 1937, Kershaw (2010, p.519) afirma que ele declarou “para nós, é uma questão de expandir nosso espaço vital no Leste e garantir suprimentos de alimentos [...] Haverá guerra”. O autor aponta também que o conflito bélico oportunizava ampliar a cruzada ideológica nazista contra os semitas, população mais numerosa na Polônia que na Alemanha (KERSHAW, 2010, p.548).

Dez dias após o início da guerra, a diretora também foi para a Polônia com a sua *Sonderfilmtrupp Riefenstahl* (Tropa Especial de Cinema de Riefenstahl). Leni e a sua equipe estabeleceram uma parada em Konskie, uma pequena vila de judeus, para realizar algumas imagens (TRIMBORN, 2007, p.165). No dia 12 de setembro, a cineasta foi testemunha de um massacre de semitas que nunca assumiu. Em sua autobiografia, Riefenstahl (1990, p.249) relata que apenas ouviu os tiros e, posteriormente, ficou sabendo dos assassinatos; no mesmo livro, afirma “*En Polonia no vi un solo muerto, ni soldado ni civil*” (RIEFENSTAHL, 1990, p.598).⁴⁷

A diretora foi desmentida por uma fotografia em que ela é vista apavorada diante do crime; essa imagem tornou-se pública após a guerra, mas mesmo com a evidência, Leni continuou negando sua presença e criou uma confusa história para justificar o retrato (TRIMBORN, 2007, p.166). Para Bach

⁴⁷ Tradução livre da autora: Na Polônia, eu não vi nenhum morto, nem soldado nem civil.

(2007, p.278) “se ela concedesse que tinha testemunhado a chacina, a sua alegação de ingenuidade ficaria fatalmente comprometida”, o que afetaria seus processos judiciais no pós-guerra. Depois do incidente, a cineasta reuniu a sua equipe e retornou à Alemanha, desistindo da produção cinematográfica.

Riefenstahl nunca esclareceu que tipo de película seria gravada, mas Bach (2007, p.278) aponta que ao observar a agenda dela e de Hitler, é possível perceber que Leni seguia seus passos; por isso, é provável que seu trabalho fosse um novo filme sobre o *Führer*, glorificando-o como “senhor da guerra”.

De qualquer modo, o massacre presenciado não alterou sua crença em Hitler, tampouco o que Leni viu na Polônia. “*And yet what she had seen did not lessen her belief in the “historic mission” of the Führer. Her enthusiasm for his military goals did not wane despite their criminal consequences*” (TRIMBORN, 2007, p.179)⁴⁸. A diretora jamais afastou-se do partido nazista e de Hitler. Quando as tropas militares teutônicas tomaram Paris, Bach afirma que a cineasta escreveu um entusiasmado telegrama para o *Führer*.

Com alegria indescritível, profundamente comovida e cheia de ardente gratidão, partilhamos convosco, meu Führer, a vossa maior vitória e da Alemanha, a entrada de tropas alemãs em Paris. Vós excedeis tudo o que a imaginação humana tem o poder de conceber, conseguindo feitos sem paralelo na história da humanidade. Como é que vos podemos agradecer? Expressar congratulações é demasiado inadequado para vos transmitir os sentimentos de que estou possuída. [assinado] Leni Riefenstahl (BACH, 2007, p.279).

Leni justifica a Müller que teria enviado a mensagem a Hitler porque pensara que o conflito havia chegado ao fim: “Não enviei o telegrama por nossas tropas estarem na França ou pela nossa vitória, mas pensando que a guerra terminara. Estávamos felizes” (MÜLLER, 1993). Ela não apresenta qualquer motivo que justificasse a sua crença no cessar fogo. Mais provável é que, pela primeira vez questionada sobre o texto, com uma câmera ligada e sem possibilidade de fuga, precisou improvisar.

⁴⁸ Tradução livre da autora: No entanto, o que ela viu não diminuiu sua crença na “missão histórica” do *Führer*. Seu entusiasmo pelos objetivos militares não diminuiu apesar de suas consequências criminosas.

A guerra não a fez diminuir o ritmo de trabalho, a cineasta também não teve seus investimentos reduzidos pelo partido. Trimborn (2007, p.185) afirma que, mesmo durante o conflito bélico, Riefenstahl conseguiu realizar um filme independente financiado pelo governo; sua reputação com Hitler era suficiente para que ela não precisasse responder a ninguém, quando todos submetiam-se a Goebbels.

Em 1940, a diretora retomou o roteiro de *Tiefland*, cujos direitos autorais haviam sido comprados por ela em 1934 (BACH, 2007, p.285). A história é baseada numa ópera romântica espanhola e exhibe um conflito entre um marquês corrupto que desvia a água dos camponeses para as suas terras, dificultando a subsistência dos agricultores; o homem também disputa com um jovem pastor o amor da cigana Martha, uma dançarina que chega à pequena aldeia para apresentar-se.

Tiefland teve problemas para ser realizado desde o seu início. Primeiro foi a guerra cada vez mais próxima das locações desejadas por Riefenstahl, depois foi o fim dela e também a prisão de seus materiais fílmicos pelos Aliados como prova para os tribunais europeus e, quando ficou pronto em 1954, a produção foi a algoz de Leni: na tela, apareciam ciganos mortos em Auschwitz.

Em abril de 1940, começariam as gravações na Espanha, mas com a deflagração do conflito na França, a diretora e sua equipe tiveram que recuar. Decidiram então construir uma locação em uma aldeia nos Alpes bávaros, no monte Karwendel, próximo a cidade de Mittenwald. Para desenvolver o projeto, a cineasta chamou uma jovem arquiteta, Isabella Ploberger, e seu antigo mentor, Arnold Fanck; para a direção das cenas em que ela representaria a cigana Martha, contratou G. W. Pabst, que já havia guiado suas cenas em filmes anteriores (BACH, 2007, p.286-287).

Riefenstahl também carecia de figurantes que se assemelhassem fisionicamente com os espanhóis, no entanto, a cineasta estava na Alemanha e a Europa estava em guerra, inviabilizando o transporte de atores oriundos do Mediterrâneo para as suas gravações. Para substituir os espanhóis, Leni resolveu utilizar ciganos. A cineasta os encontrou no campo de concentração de Marzahn, construído em 1936 para escondê-los dos turistas olímpicos, o lugar era próximo de onde as filmagens seriam realizadas.

After 1945, bitter disputes surrounded the casting of *Tiefland*. The crux of the disagreement was the fact that Riefenstahl had engaged Sinti and Roma internees as extras. Originally, when shooting was planned for Spain, the extras - in keeping with Riefenstahl's preference for "authentic types" - were to be Spaniards. When these plan collapsed, it was proposed that the Spanish extras be transported to Mittenwald, which proved unrealistic due to the war (TRIMBORN, 2007, p.189-190)⁴⁹.

Evans afirma que, inicialmente, os nazistas não perseguiram os grupos de ciganos que viviam na Alemanha, mas a partir das Olimpíadas, quando eles foram removidos das cidades, tornaram-se um grupo de indesejáveis do *Reich*. Um decreto de dezembro de 1938, emitido por Himmler, determinou que todos eles passassem por um "exame racial-biológico" cujo objetivo era o extermínio (EVANS, 2014c, p.593).

Em sua autobiografia, Riefenstahl (1990, p.257) nega sua visita ao campo para a escolha dos figurantes; essa tarefa teria sido designada a seu produtor. No entanto, relatos de sobreviventes testemunharam a sua ida a Marzahn, acompanhada por dois homens e por policiais. Para Bach (2007, p.293), ocultar a sua presença no lugar para a seleção dos ciganos, mais uma vez, tem como objetivo suprimir o que ela de fato sabia quanto aos massacres cometidos pelos nazistas.

isso iria comprometer a sua negação permanente sobre os campos nazis de onde ela os escolhera e para onde regressaram, tal como a chacina de Koneski – se fosse admitida – teria comprometido as suas alegações de ingenuidade acerca da ocupação a Polônia e do destino da população judaica (BACH, 2007, p.294).

Para que os prisioneiros participassem das gravações de *Tiefland*, Bach relata que um contrato foi formalmente assinado entre o chefe do campo e a cineasta, assim, dois policiais os acompanharam, durante o dia e a noite, vigiando

⁴⁹ Tradução livre da autora: Depois de 1945, as disputas amargas cercaram o elenco de *Tiefland*. O ponto crucial do desacordo era o fato de que Riefenstahl tinha contratado os prisioneiros *Sinti* e *Roma* como figurantes. Originalmente, quando a gravação estava planejada para a Espanha, os extras - de acordo com a preferência de Riefenstahl por "tipos autênticos" - seriam espanhóis. Quando estes planos entraram em colapso, propôs-se que os extras espanhóis fossem transportados para *Mittenwald*, o que se revelou irreal devido à guerra.

e punindo os atores ciganos, caso desrespeitassem as regras determinadas; os figurantes dormiram em celeiros durante toda a produção. “*During the shooting of the film, they were under constant surveillance by two Salzburg policemen and at night were locked into a barn*”⁵⁰ (TRIMBORN, 2007, p.194). Após as filmagens, todos foram devolvidos para Marzahn; posteriormente, quando a Polônia foi dominada, eles foram enviados para o campo de Auschwitz, onde poucos sobreviveram (TRIMBORN, 2007, p.194).

Mesmo com apoio irrestrito do governo, *Tiefland* foi marcado por diversas interrupções. Além de a guerra alterar a locação das gravações, outros problemas surgiram durante a fase inicial da produção; quando os cenários, construídos pela arquiteta Isabella Ploberger nos Alpes bávaros ficaram prontos, Leni não os aprovou e ordenou que fossem refeitos com a supervisão de Fanck; outras tomadas, previstas para serem gravadas em estúdio, foram suspensas quando seu palco, já construído em Berlim, foi desmanchado para a construção de filmes de propaganda, atrasando novamente o filme; A diretora também adoeceu diversas vezes entre 1941 e 1944, retardando ainda mais a produção. Finalmente, as últimas cenas foram realizadas no final do ano de 1944, em Praga, quase cinco anos após o planejamento inicial (BACH, 2007).

Nesse íterim, Leni perdeu quase simultaneamente seu pai e seu único irmão. No dia 16 de julho de 1944, Alfred sofreu um ataque cardíaco e faleceu. No dia 20, seu irmão, Heinz, que estava servindo na Rússia, foi vítima pela explosão de uma bomba e também morreu (RIEFENSTAHL, 1991, p.278-279). No segundo semestre de 1944, a Alemanha, que havia perdido batalhas importantes desde 1943, estava chegando ao seu limite bélico e as tropas precisaram recuar. Os Aliados estavam cada vez mais próximos do território germânico no fim de 1944 (KERSHAW, 2010, p.894).

Com o bombardeio próximo a Berlim, em 1945, Leni fugiu com Schneeberger, seu ex-namorado e antigo funcionário, sua esposa judia e a filha deles para uma pequena vila no estado do Tirol, atual Áustria. Eles permaneceram escondidos por algumas semanas até que, no dia 30 de abril, a notícia do suicídio

⁵⁰ Tradução livre da autora: Durante a gravação do filme, eles estavam sob vigilância constante de dois policiais de Salzburgo e à noite eram trancados em um celeiro.

de Hitler chegou. Com a notícia, Gisela, a mulher de seu cinegrafista, a expulsou, chamando-a “*Putas de los nazis!*”⁵¹ (RIEFENSTAHL, 1991, p.287).

4.5 O fim da Guerra e o destino de Riefenstahl

Leni decidiu ir para Kitzbühl, uma cidade próxima, onde estava sua mãe e os seus negativos de *Tiefland*. No caminho foi interceptada duas vezes por tropas americanas e ao chegar em casa, descobriu que sua residência havia sido emprestada compulsoriamente para o Exército dos Estados Unidos. Posteriormente, a diretora foi convocada pelos americanos para prestar esclarecimentos e forçada a verificar fotografias de Dachau, o campo de extermínio localizado ao lado de Munique. Naquele momento, nada foi encontrado contra ela, concluindo que “Se o seu depoimento foi sincero, ela nunca compreendeu e ainda não o compreende o facto de que, ao ter dedicado a vida à arte, deu expressão a um regime macabro e contribuiu para a sua glorificação” (BACH, 2007, p.324).

Bach destaca que eles pouco ou nada sabiam sobre seu envolvimento com Hitler e o partido. “Ninguém mencionou Kongske, nem ciganos, nem Varsóvia ou os telegramas efusivos a Hitler ou pormenores sobre finanças” (BACH, 2007, p.324). Em junho de 1945, a área onde ficava sua casa teve sua administração transferida para os militares franceses.

Se os americanos não foram uma ameaça para a cineasta, com os novos gestores, seus problemas começaram. Segundo Trimborn (2007, p.203), os franceses também a interrogaram e determinaram que ela saísse do Tirol imediatamente; Riefenstahl não pode resgatar seu material filmico, ele fora apreendido pelos militares e levados para a França.

After Riefenstahl had been interrogated by American and French soldiers following the end of the war, she was expelled from Austria by the French military government, and all of the negatives for *Tiefland* were confiscated and taken to Paris by officers of the Section Cinéma (TRIMBORN, 2007, p.203)⁵².

⁵¹ Tradução livre da autora: Puta dos nazistas!

⁵² Tradução livre da autora: Após Riefenstahl ter sido interrogada por soldados americanos e franceses após o fim da guerra, ela foi expulsa da Áustria pelo governo militar francês, e

Nos primeiros anos após o fim da guerra, especialmente em 1945 e 1946, os Aliados estiveram ocupados procurando nazistas vivos do alto escalão afim de levá-los a julgamento em Nuremberg; a cineasta e outros agentes culturais não eram prioridade naquele momento. Assim, Leni foi viver em Breisach e depois em Königsfeld, perto de Villingen, onde os processos de desnazificação seriam instalados para recuperar alemães envolvidos com o partido.

Trimborn afirma que de 1948 a 1952, a diretora foi investigada por quatro tribunais que verificaram se ela tinha apoiado e lucrado com o regime nazista. A primeira vez, no final do ano de 1948, ela foi considerada “livre de incriminação política” (BACH, 2007, p.334). O governo francês não aceitou o veredito e recorreu com o apoio da imprensa germânica; Leni novamente foi julgada em julho de 1949, em Baden, sendo novamente designada não culpada.

Uma terceira audiência agendada para dezembro do mesmo ano em Munique teve maior repercussão (TRIMBORN, 2007, p.235). Em novembro, a revista *Revue* acusou-a de ter usado ciganos escravos em *Tiefland*. Tais dados foram levados para o tribunal, mas não existiam provas disponíveis nos dias do julgamento. A comissão, sob pressão da França, a classificou como “*Mitläuferin*” (seguidora). Tal designação era a penúltima dentre os cinco graus de cumplicidade usados pelos Aliados durante os processos de desnazificação (BACH, 2007, p.338).

Sua última presença nos tribunais aconteceu a seu pedido, em 1952. Foi uma audiência em que a diretora tentava recuperar a propriedade de uma de suas casas, ocupada pelos Aliados desde 1945. A revista *Revue* novamente a atacou e publicou imagens de *Konskie*, onde ela havia presenciado o assassinato de judeus nos primeiros dias de guerra.

A *Revue* não acusava Leni de ter premido o gatilho, mas as fotografias, associando-a de um modo definitivo a uma atrocidade envolvendo civis judeus nos primeiros dias da guerra, claramente enfraqueciam as suas repetidas alegações de ingenuidade e de ignorância. Com a memória dos ciganos de *Tiefland* ainda fresca na memória do público, as acusações da *Revue* almejavam dominar a audiência em Berlim e conseguiram-no (BACH, 2007, p.338-339).

todos os negativos de *Tiefland* foram confiscados e levados a Paris por oficiais da Divisão de Cinema.

Mesmo diante das fotografias em que aparecia, afirmou que não ter presenciado o massacre. A veracidade das imagens nunca foi contestada; Leni teve seu estado de “seguidora” mantido e a sua casa lhe foi devolvida. Foi uma designação que não a absolveu de toda a responsabilidade, mas também não gerou qualquer penalidade ou proibição. A cineasta, agora livre, poderia voltar sua atenção para finalizar a edição de *Tiefland*. Mas ela não tinha onde buscar auxílio já que seus velhos aliados estavam mortos ou presos; foi rejeitada também por antigos funcionários ou parceiros, como Fanck e Schneeberger (MÜLLER, 1993).

Figura 27: Leni Riefenstahl presencia o massacre de judeus em Konese.



Fonte: <<http://riefenstahljeni.tumblr.com/page/9>>. Acesso em 26.mar.2018.

A indústria cinematográfica alemã foi inteiramente reformulada após 1945; a UFA foi extinta e os novos filmes buscavam compreender o período nazista. Obras como *Os Assassinos estão entre Nós* (*Die Mörder sind unter und*, Wolfgang Staudte, 1946), *Naqueles dias* (*In jenen Tagen*, Helmuth Käutner, 1947) e *Balada de Berlim* (*Berliner Ballade*, Robert Stemmle, 1948) foram sucessos de bilheteria no pós guerra.

Figura 28: Leni Riefenstahl em seu Processo de Desnazificação, em 1952, em Berlim.



Filmmaker Leni Riefenstahl before the West Berlin denazification court, 21 April 1952. She was accused of using concentration camp prisoners as extras in her 1940 film, "Tiefeland" ("Lowlands"). She rebutted the charge by claiming she had used "freely hired Gypsies". In fact, she had recruited most of them in the Gypsy Camp in Marzahn. After the film work nearly all of them were deported and murdered.

Fonte: Berlin 1933 – 1945: Between propaganda and terror (2012, p.181).

No início da década de 1950, Leni contratou um advogado para recuperar seus negativos de *Tiefeland*. Depois de confiscado, seu filme foi levado

para os tribunais de Viena; juízes franceses afirmavam que a película era propriedade do partido nazista e, por isso, não deveria ser devolvida à cineasta. Para recuperá-la, a diretora recorreu ao Gabinete de Restituição da Baviera e apresentou documentos para provar a sua propriedade. *Tiefland* foi lhe entregue em 1953, oito anos após o fim da 2ª Guerra, pelas autoridades austríacas, mais simpáticos a sua condição, se comparados aos franceses (BACH, 2007, p.348).

Figura 29: Divulgação do filme *Tiefland* (1954).



Fonte: <<http://www.leni-riefenstahl.de/eng/film/014.html>>. Acesso em 14.dez.2016.

Riefenstahl apressou-se na edição e a estreia de seu filme foi em fevereiro de 1954, 14 anos após o início das gravações. No entanto, *Tiefland* não lhe trouxe a fama e a glória, como ela esperava. As imagens de ciganos na tela, mortos em Auschwitz, foram alarmantes; a Associação de Sobreviventes dos Campos de Concentração promoveu um boicote, poucos distribuidores concordaram em exibi-lo na Alemanha e na Áustria.

Depois do fracasso de bilheteria, a diretora tentou diversos projetos, mas percebeu que seria impossível conquistar algum financiamento no país. Seu nome estava ligado diretamente às suásticas que os alemães tentavam esquecer na década de 1950. Ela então decidiu arriscar-se no continente africano e um novo plano fílmico foi criado: *Schwarze Fracht (Carga negra)*.

Seria um documentário sobre o tráfico de negros oriundos de diversos países da África para servirem de mão-de-obra escrava em países europeus. Sem dinheiro ou roteiro, Riefenstahl foi visitar a África. No entanto, em seu primeiro dia no continente foi vítima de um acidente de carro, sofrendo múltiplas lesões na cabeça, perfuração no pulmão e teve algumas costelas quebradas (BACH, 2007, p.355). A cineasta retornou a Munique para recuperar-se e conseguir financiadores. Fez diversas tentativas, de *Hollywood* a Berlim; em todas teve seu projeto recusado.

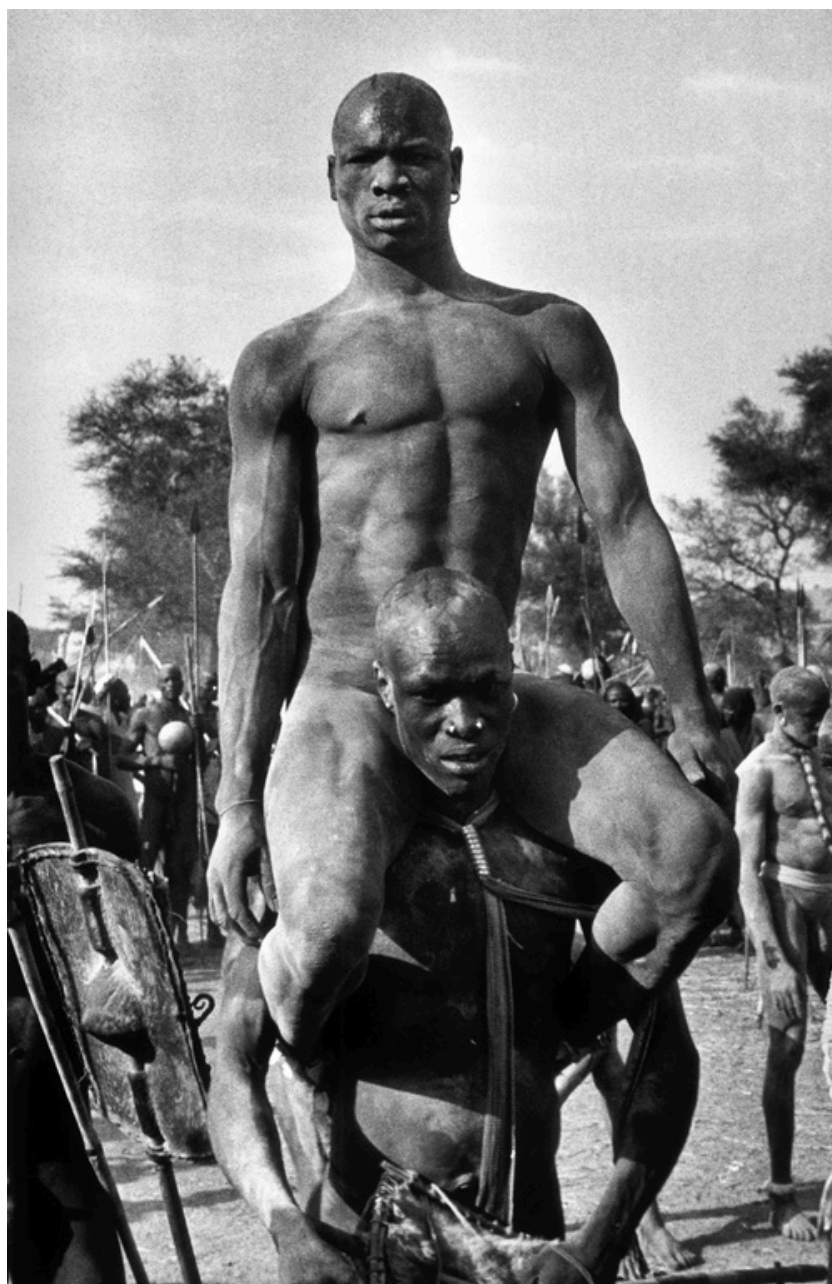
Trimborn afirma que entre a estreia de *Tiefland* e a sua ida para a África, pela segunda vez, a diretora tentou realizar treze projetos cinematográficos diferentes, todos sem êxito. “*So for Leni Riefenstahl, the fifties and sixties were a time of countless failed or unrealized projects. Between 1953 and 1963, a total of thirteen feature and documentary film projects were not completed*” (TRIMBORN, 2007, p. 243)⁵³. Qualquer potencial investidor recusava o patrocínio para a produção ao descobrir sua mentora.

É provável que, por isso, Leni não tenha desistido do Novo Continente. Na África, ela não carregava a mácula de ter trabalhado para Adolf Hitler. Para Trimborn (2007, p. 247), a cineasta foi para lá fugindo de si e de seu passado; naquele mundo ela não era maltratada e assim poderia reunir forças para novos projetos.

⁵³ Tradução livre da autora: Assim, para Leni Riefenstahl, os anos 1950 e 1960 foram tempos de incontáveis projetos fracassados ou não realizados. Entre 1953 e 1963, um total de treze projetos de longa-metragem e documentários não foram concluídos.

Em seu livro autobiográfico e em entrevista a Müller, a diretora afirma que seu interesse pelos Nuba aconteceu após ver uma fotografia de George Rodger publicada na *National Geographic*, em 1951, retratando dois fortes guerreiros da tribo Nuba. A fascinação pela imagem foi tão significativa que a cineasta ainda a mantinha em sua casa quando participou do documentário “*A deusa imperfeita*” em 1993.

Figura 30: Fotografia de George Rodger.



Fonte: George Rodger Photographs.
Disponível em < <https://goo.gl/mWMQwO> > Acesso em 30.nov.2016.

Antes de ir para o continente, Bach destaca que Rodger foi o primeiro fotógrafo a entrar no campo de concentração de Bergen-Belsen, em 1945, depois de seis anos trabalhando para a *Life* nas frentes de batalha. Abalado com o que testemunhou, renunciou a novas produções em guerras e migrou seu trabalho para a África (BACH, 2007, p.372).

Kevin Brownlow, responsável pelo prefácio do livro da cineasta, intitulado *Africa* (RIEFENSTAHL, 2010a) e publicado pela primeira vez em 2002, entrevistou Leni Riefenstahl em maio do mesmo ano e registrou as suas memórias sobre a fotografia de Rodger. *“It looked, she said, like a sculpture by Rodin and with its brief caption “The Nuba of Kordofan” it drew her magically to a forgotten, little-explored part of Africa. But how to get there?”*⁵⁴ (BROWNLOW *apud* RIEFENSTAHL, 2010a, p.9).

Segundo Bach, a cineasta, após deparar-se com a imagem dos guerreiros Nuba, escreveu a Rodger pedindo que a apresentasse aos fotografados; obteve como resposta uma recusa ríspida: “Cara senhora, conhecendo o seu passado e o meu, nada tenho realmente a dizer-lhe” (RODGER *apud* BACH, 2007, p.372).

Mesmo com o indeferimento do fotógrafo, ela não desistiu. A Müller (1993), Leni afirma que fez diversas tentativas para encontrar os retratados, foi a agências de viagens e retornou ao continente, até que conheceu o antropólogo Dr. Orkar Luz. Ele e outros pesquisadores organizavam uma expedição que visava registrar a cultura Nuba; a diretora pediu para ser incluída na visita à tribo e foi atendida. Em 1962, com 60 anos de idade, a viagem tornou-se um desafio para ela.

Herr Oskar Luz warned her how tough it would be, for Leni was over sixty. But with her training in ballet, mountain-climbing and skiing, she was exceptionally confident. After the meeting, she said, she felt ‘reborn’ (BROWNLOW *apud* RIEFENSTAHL, 2010a, p.9)⁵⁵.

⁵⁴ Tradução livre da autora: Parecia, disse ela, como uma escultura de Rodin e com a sua breve legenda “Os Nuba do Kordofan” que a atraiu magicamente para uma parte esquecida e pouco explorada da África. Mas como chegar lá?

⁵⁵ Tradução livre da autora: Herr Oskar Luz a advertiu que seria difícil, pois Leni tinha mais de sessenta anos. Mas com seu treinamento em balé, escalada e esqui, ela estava excepcionalmente confiante. Depois da reunião, ela disse, sentiu-se renascida.

Os antropólogos, segundo Bach (2007, p.374) visavam registrar o primitivismo da tribo e disponibilizar os dados coletados para outros cientistas e instituições de pesquisa; o autor também aponta que o grupo foi advertido para não explorar a nudez dos Nuba. A equipe era formada por cinco homens, incluindo um fotógrafo, Horst Luz, mais a cineasta.

Ainda durante a estada, Riefenstahl desentendeu-se com os investigadores, que a acusaram de distorcer os ritos e as cores do povo. Eles deixaram a África e ela ficou durante oito meses convivendo com os Nuba, inclusive aprendeu o dialeto local e, segundo a própria, fez alguns amigos (MÜLLER, 1993).

Trimborn aponta que o novo continente lhe trouxe uma nova vida e estabilidade financeira; o autor contesta a versão romântica da cineasta, repetida exaustivamente, de que teria ido para lá apenas baseada na curiosidade despertada pela fotografia de Rodger.

And all of her hopes truly were fulfilled. For many years the Nuba were her new life, and in the end also a respectable source of income. When Leni Riefenstahl traveled to Sudan she filled her bags with a whole series of Leica and Leicaflex cameras, light meters, and enormous quantities of Agfa color film. Those familiar with her lifelong, goal-oriented behavior will find it hard to believe that it was sheer curiosity, based only on the photograph by George Rodger, that caused her to seek out the Nuba (TRIMBORN, 2007, p.249)⁵⁶.

A diretora vendeu algumas de suas fotografias para revistas europeias em 1964 e em 1966; foram publicações discretas. Segundo Bach, o objetivo era conseguir dinheiro suficiente para realizar um filme na África. Nesse ínterim, Leni ficou sozinha: em 1965, sua mãe, Bertha, aos 85 anos de idade morreu em Munique, onde elas viviam juntas. Uma nova companhia surgiu em sua vida três anos depois: Horst Kettner, um homem 42 anos mais jovem que a cineasta (BACH, 2007, p.377).

⁵⁶ Tradução livre da autora: E todas as suas esperanças foram verdadeiramente cumpridas. Por muitos anos os Nuba foram sua nova vida, e no final também uma respeitável fonte de renda. Quando Leni Riefenstahl viajou para o Sudão, ela encheu suas malas com um conjunto de máquinas Leica e Leicaflex, medidores de luz e enormes quantidades de filme colorido Agfa. Aqueles familiarizados com seu comportamento ao longo da vida, orientado para o objetivo, acharão difícil acreditar que foi pura curiosidade, baseada apenas na fotografia de George Rodger, que a levou a procurar os Nuba.

O êxito de seu trabalho com os Nuba aconteceu quando as revistas *Sunday Times Magazine*, de Londres, e *Stern*, da Alemanha, publicaram as fotografias da diretora em 1967 e 1969, respectivamente (BACH, 2007, p.379). “A reação foi eléctrica. Se a nudez era surpreendente, os corpos de estátua em poses clássicas e em cores saturadas eram dramáticos e sensuais, as composições imediatas e intemporais, primitivas e majestosas” (BACH, 2007, p.380).

O primeiro livro de fotografias da tribo Nuba foi publicado em Munique, em 1973, intitulado *Die Nuba – Menschen wie von einem anderen Stern*⁵⁷. A obra foi traduzida para o inglês, francês, espanhol, catalão, italiano e japonês; foi impressa em Nova Iorque (1974), Londres (1976), Paris (1976), Barcelona (1978), Milão (1978) e Tóquio (1980). Três anos depois, Riefenstahl apresentou um novo livro, *Die Nuba von Kau*⁵⁸ (1976); também transcrito para outros idiomas e reproduzido em diversos países (RIEFENSTAHL, 2010a, p.396).

Editoriais da Alemanha, da França e dos Estados Unidos aclamaram suas fotografias, mas pesquisadores, como Susan Sontag, observaram na sua concepção imagética a continuação de sua estética fascista, concebida anteriormente. Em seu livro, *Sob o signo de Saturno* (1986), Sontag dedica um capítulo, *Fascinante Fascismo*, para discutir as imagens produzidas por Leni. Para a autora, a escolha da tribo Nuba em detrimento às demais é a primeira evidência de sua projeção.

se as fotografias são examinadas com cuidado, em conexão com o longo texto escrito por Riefenstahl, torna-se evidente que elas têm uma continuidade com o seu trabalho nazista. A inclinação particular de Riefenstahl é revelada pela sua escolha desta tribo, e não de outra: um povo que ela descreve como intensamente artístico (todos possuem uma lira) e belo (os homens Nuba, anota Riefenstahl, “têm uma compleição física rara em qualquer outra tribo africana”); dotados, como são, de “um senso bem mais forte das relações espirituais e religiosas do que de assuntos mundanos e materiais”, sua principal atividade, insiste ela, é cerimonial. Os Últimos Nuba é sobre um ideal primitivista: o retrato de um povo subsistindo em pura harmonia com seu meio ambiente, intocado pela “civilização” (SONTAG, 1986, p.69).

⁵⁷ Tradução livre da autora: Os Nuba: homens de outro planeta.

⁵⁸ Tradução livre da autora: Os Nuba de Kau.

Para Sontag, as imagens que Riefenstahl realizou dos Nuba estão ideologicamente relacionadas com os filmes que a diretora produziu para os nazistas; são produções que exaltam o renascimento e a adoração de um líder. Ela também percebe nas películas de montanha, realizadas com Fanck ou sozinha, a origem da concepção imagética fascista da diretora e, novamente, verifica sua presença no registro da tribo africana; as criações alpinas exaltam os desafios e o mundo primitivo para atingir a grandeza e a beleza das montanhas, exatamente como as fotografias nos Nuba. Além disso, para ela, os temas centrais do nazismo estão evidentes nos registros que Leni fez do grupo.

Apesar de os Nuba serem negros, ao invés de arianos, o retrato que Riefenstahl faz deles evoca alguns dos maiores temas da ideologia nazista: o contraste entre o limpo e o impuro, o incorruptível e o corrompido, o físico e o mental, o satisfeito e o crítico. A principal acusação contra os judeus no interior da Alemanha nazista era que eles eram urbanos, intelectuais, portadores de um “espírito crítico” destrutivo e corruptor (SONTAG, 1986, p.69).

O texto ainda relata outros pontos similares entre a tribo escolhida e o nazismo, tais como a total exclusão das mulheres, sendo estas destinadas a procriação e auxílio dos homens, e também a exaltação a morte, a valorização da beleza e da coragem, a idealização da arte e o repúdio ao intelecto (SONTAG, 1986, p.76). Sontag não estava sozinha nas críticas a Riefenstahl.

A equipe de antropólogos da Sociedade Nansen, com quem a diretora os visitou pela primeira vez, rejeitou o retrato que Leni fez da tribo, afirmando que ela distorceu seus ritos e pinturas corporais. Um etnógrafo, James C. Faris, que já havia estudado os nativos anteriormente, acusou-a de produzir as imagens; membros da comunidade afirmaram a ele que foram pagos pelas fotografias, ela também teria excluído os idosos e pessoas trajadas usando roupas, utilizou teleobjetivas para capturar rituais proibidos e também criou imagens com *flash*. Faris também relatou que cosméticos e brilhantes batons foram introduzidos para aumentar o contraste, distorcendo os rituais do grupo (BACH, 2007, p.382). Para os pesquisadores, as imagens nos livros de Riefenstahl são uma invenção da fotógrafa, não um retrato que exhibe a identidade da tribo Nuba.

Trimborn (2007, p.252) também aponta fatos que Leni omitiu sobre o grupo, distanciando a realidade da comunidade de seus livros de fotografias. Eles não estavam isolados como a fotógrafa tentou demonstrar, nem em paz constante – conflitos entre os agricultores Nuba e nômades eram frequentes; a guerra civil matou pelo menos 1,5 milhão de sudaneses entre 1955 e 1972, justamente quando ela realizou as imagens retratando um povo supostamente pacífico e vivendo num mundo seguro. As atitudes da diretora não surpreendem o autor; para ele, Leni estava cumprindo seu lema de vida. “*Here, too, she turned her lens solely to the cruel reality that surrounded her - true to the motto that ruled her life: “Reality doesn't interest me”.*” (TRIMBORN, 2007, p.252)⁵⁹.

No entanto, as críticas de Sontag e as acusações dos antropólogos não fizeram a venda de livros diminuir. Bach afirma que revistas de fotografias do mundo todo competiam para ter a cineasta em sua capa; *Die Nuba von Kau* ganhou prêmios de arte e, em 1982, um terceiro volume, *Mein Afrika (Minha África)*, reuniu imagens inéditas. Em 2002, ano do seu centenário de nascimento, uma edição especial, numerada e autografada, foi vendida por dois mil dólares cada exemplar (BACH, 2007, p.387-388). Em 2010, após a morte da cineasta e fotógrafa, a obra foi reimpressa em maior quantidade. Os livros de fotografias foram extremamente lucrativos e a subsidiaram a partir de 1973.

Em 1972, quando ainda retratava a tribo africana, Leni fez aulas de mergulho no Quênia e conseguiu autorização para a prática aquática, tornando-se a mergulhadora mais idosa do mundo. Acompanhada de seu marido Horst Kettner ela passou a produzir imagens marinhas e publicou dois livros: *Jardins de Coral (Korallengärten, 1978)* e *Maravilhas Subaquáticas (Underwater Wonders, 1990)* (MÜLLER, 1993). O material reunido por mais de vinte anos também rendeu seu último filme: *Impressões Subaquáticas (Impressionen unter Wasser, 2002)*. Ele estreou em 2002 e também fez parte das comemorações de seus 100 anos de idade.

Trimborn (2007, p.266) relata que a experiência no mar sensibilizou Leni à caça indevida de espécies em extinção, especialmente aquelas realizadas com

⁵⁹ Tradução livre da autora: Aqui, também, ela voltou a sua lente unicamente contra a cruel realidade que a cercava – fiel ao lema que governou a sua vida: “A realidade não me interessa”.

harpões; por isso, a diretora filiou-se ao *Greenpeace*, órgão que promove a proteção do meio ambiente do planeta, e usou o prefácio de seus livros para conscientizar o leitor.

Na década de 1980, Riefenstahl era uma das últimas sobreviventes importantes do Terceiro Reich e, certamente, a única mulher. Trimborn afirma que editores sugeriam a ela uma autobiografia desde o início dos anos 1950, mas somente em 1982 ela assinou um contrato com Albrecht Kaus Verlag para escrever sobre sua própria história. O autor aponta dois fatos decisivos para a realização do trabalho: elevados direitos autorais, permitindo assim a continuação de suas viagens e de seus projetos; e também, deste modo, em sua concepção seria um livro em que ela contaria a sua verdade (TRIMBORN, 2007, p.268).

O livro *Memoiren* (Memórias, 1987) foi finalizado cinco anos depois e, segundo Bach (2007, p.397), gerou polêmica desde a epígrafe. O texto inicial de sua obra foi emprestado de Albert Einstein, o cientista judeu despojado de sua cidadania em 1933, enquanto Leni filmava *Dia da Liberdade* (1933).

A sua apropriação de Einstein tocou a muitos como irônica e ultrajante e, em conjunto com as evasivas, omissões, e meias verdades que se seguiram por quase mil páginas, transformou aquilo que poderia ter sido uma narrativa de considerável interesse histórico num plebiscito à sua autora. A imprensa alemã caiu-lhe em cima. Os títulos troçavam dela (BACH, 2007, p.397).

Sua autobiografia foi traduzida para o inglês, espanhol, japonês, francês, italiano, finlandês e grego e não trouxe nenhuma novidade em relação às entrevistas já concedidas desde 1945 e as afirmações repetidas exaustivamente desde seu processo de desnazificação. A obra, aliás, parece ter servido à cineasta como um roteiro, que poderia ser consultado a partir de então, sempre que necessário.

Muitas das frases de Leni em depoimento a Müller (1993) e a Brownlow (2010, p.9) parecem ter sido extraídas fielmente de suas memórias. À Brownlow, a diretora concedeu uma entrevista para ser publicada no livro comemorativo do seu centenário; o escritor não faz qualquer questionamento ou investigação sobre seu trabalho. Quanto a Müller, há pouca amistosidade no diálogo; o diretor a interroga sobre pontos sensíveis e não esclarecidos de sua biografia, provocando-a

regularmente. As discussões são inevitáveis. Trimborn afirma que a repetição das histórias que Riefenstahl criou sobre sua vida e obra, fez com que ela acreditasse no seu próprio mito. *“I got the impression, after hours of concentrated talk, that Riefenstahl had long bought into her own myth”*⁶⁰.

Bach (2007, p.408) afirma que Leni desejava realizar um filme sobre a sua vida desde a publicação de suas memórias, no entanto, nenhuma produtora estava interessada no projeto. Apenas Ray Müller, um diretor pouco conhecido, em parceria com diversas empresas de televisão da Europa, concordou em realizá-lo. Mas não seria uma produção fácil para ele, o nome da cineasta, após 50 anos do fim da guerra, ainda causava controvérsia na Alemanha.

Just being associated with the name of Riefenstahl is bad for your reputation. When rumors spread around that I was going to make the film, I was personally insulted by some people... They called me “Nazi Mueller,” things like that. Even within the TV station that was co-producing the film there was tremendous tension. Many people didn't want the project (MÜLLER *apud* STARKMAN, 1998, p.22)⁶¹.

Se em suas memórias, a cineasta pode programar o que escreveria e de que modo o faria; no documentário de Müller ela perde seu habitual domínio e a sua personalidade torna-se mais evidente. Riefenstahl contesta seus planos e tomadas, sacode-o literalmente quando o diretor insiste para que ela fale sobre *Vitória da Fé* (1933) e instrui as gravações da equipe. É um exemplo de sua reação explosiva a visita ao antigo estúdio da UFA, em Babelsberg, quando Müller lhe pede para que ande e, simultaneamente, narre sua primeira ida ao lugar. Leni não cede sem contestar.

Müller: *A câmera segue você, que nos diz como foi que veio ao estúdio pela primeira vez.* Leni: *Enquanto ando?* Müller: *Sim, isso é problema?* Leni: *Não falo enquanto ando.* Müller: *Não pode dar uns passos?* Leni: *Não. Jamais fiz isso em minha vida. Jamais falo*

⁶⁰ Tradução livre da autora: Eu tenho a impressão, depois de horas falando concentrada, que Riefenstahl comprou o seu próprio mito.

⁶¹ Tradução livre da autora: Apenas estar associado com o nome de Riefenstahl é ruim para a sua reputação. Quando os rumores se espalharam em torno de que eu ia fazer o filme, fui pessoalmente insultado por algumas pessoas... Eles me chamavam de “Mueller nazista”, coisas assim. Mesmo dentro da emissora de TV que estava coproduzindo o filme, houve uma tremenda tensão. Muitas pessoas não queriam o projeto.

enquanto ando. Não sou um fantasma. [Os produtores tentam acalmá-la]. Produtor: Não pode tentar? Leni: Acabei de dizer que não falo enquanto ando. Ninguém me disse isso. Produtor: Você quer me ouvir? Leni: Eu já ouvi. Produtor: Vou lhe fazer uma pergunta bem simples. Você responde enquanto nos afastamos lentamente. [A câmera está posicionada em um travelling]. Leni: Você não pode andar para trás. Eu teria que falar assim. Müller: Mas eu estou aqui. (MÜLLER, 1993).

Após os protestos, a cineasta concorda e atua conforme as instruções recebidas. Sua voz, antes agitada e alta, torna-se suave e baixa depois que a câmera é oficialmente ligada. Leni era a estrela principal do documentário de Müller, mas a ela foram requisitadas as entrevistas, não a participação na produção fílmica. No entanto, a diretora emite ordens em diversas cenas, como naquela em que seu depoimento será sobre os filmes de montanhismo realizados na década de 1920 e início de 1930.

Leni [fala para o cinegrafista]: Veja se consegue mostrar as montanhas atrás de mim. A câmera terá de me focalizar ou não dará certo. Se quiser que eu fale sobre alpinismo, tenho de estar de frente para as rochas. Produtor: Mas estamos longe demais. Leni: Enquanto eu falo, pode filmar o rochedo com a teleobjetiva. Depois, é só editar. Produtor: A montanha parecerá pequena. Leni: Mas precisamos de um cenário. É preciso encontrar uma solução cinematográfica. As montanhas não causam impressão. Só pode ser feito com o corte, jamais com o ângulo da câmera. [Ao ser atendida, ela posiciona-se no local e, com o braço estendido, faz uma brincadeira] Leni: Não me diga que quer uma saudação a Hitler. (MÜLLER, 1993).

Realizado independentemente da aprovação de Riefenstahl, Müller afirma que a cineasta esperava uma homenagem e quando recebeu questionamentos, entrou em fúria (BACH, 2007). É provável que, naquele momento derradeiro de sua vida, a diretora não tivesse previsto ter as suas afirmações contestadas com provas e diante das câmeras ligadas. Em uma das cenas, o diretor mostra a ela passagens dos diários de Goebbels, que contradizem suas repetidas alegações de inimizade com ele e de distanciamento social. Mesmo ante a evidência, Leni não muda sua versão. No final da película, Müller pressiona-a, pedindo que ela se redima e assuma sua parcela de culpa. Mais uma vez, a cineasta não cede.

Müller: *Acho que este país espera que você diga em público: 'Errei, sinto muito'*. Leni: *Sentir muito não é o bastante, posso me arrasar ou me destruir. É terrível. De qualquer maneira, já sofri por mais de meio século e isto nunca terminará até que eu morra. É uma responsabilidade incrível a de dizer: sinto muito. É inadequado, expressa muito pouco.* Müller: *Não dói ler repetidamente que você é irredimível?* Leni: *Claro que dói. Entristece-me muito. Uma vez que isto nunca cessa, e as pessoas continuam dizendo-o, tenho que viver com isto. Lança uma sombra tal em minha vida, que a morte será um alívio abençoado.* (MÜLLER, 1993).

Riefenstahl não foi a única a negar sua responsabilidade devido as ações produzidas conscientemente durante o governo nazista. Kershaw destaca que poucos daqueles submetidos aos julgamentos do pós-guerra demonstraram remorso ou arrependimento em relação as suas contribuições a Hitler. “Ao lado das inevitáveis mentiras, distorções e desculpas, com frequência surgia, ao que parece, um bloqueio psicológico que os impedia de reconhecer a responsabilidade por seus atos” (KERSHAW, 2010, p.1001). No entanto, para o autor, a profunda desumanidade do regime nazista não teria tido êxito sem a cumplicidade de todos os níveis da sociedade.

Depois dos conflitos com Müller, Trimborn (2007, p.279) afirma que num primeiro momento a diretora odiou o filme e, publicamente, tentou distanciar-se dele. Mas a medida que o documentário passou a ser exibido e plateias americanas e europeias saudaram-no, a cineasta mudou sua percepção e, progressivamente, seu desagrado diminuiu. Leni reaproximou-se de Müller e, inclusive, convidou-o para uma última expedição na África no início do ano 2000; Riefenstahl estava com 98 anos de idade.

Leni, Müller e Horst, companheiro dela, viajaram para visitar os Nuba. O encontro, segundo Bach (2007, p.415) durou menos de 20 horas: logo de manhã teve início um tiroteio e a equipe decidiu partir de helicóptero antes que a situação se agravasse. A aeronave foi atingida assim que decolou e caiu. A cineasta ficou ferida, fraturou as costelas, sofreu cortes e um ferimento nas costas; logo que seu quadro clínico entrou em estabilidade, ela voltou à Alemanha.

O seu aniversário de 100 anos foi notícia no mundo todo; além de uma festa para 200 pessoas, Riefenstahl publicou na mesma semana uma edição especial de seu livro sobre a África e também o seu filme retratando o mundo

submarino. No mesmo mês, um processo contra a cineasta por negação do Holocausto foi movido pela Associação dos Ciganos de Colônia. Leni fez um acordo e emitiu uma genérica declaração pública, exigida pelo tribunal: “Lamento que *sinti* e *roma* tivessem de sofrer durante o período do nacional-socialismo” (RIEFENSTAHL *apud* BACH, 2007, p.419).

Setenta e um anos após conhecer Adolf Hitler e cinquenta e oito anos após o fim da Segunda Guerra, sem jamais retratar-se pelos ciganos enviados para Auschwitz, sem assumir a sua presença diante do extermínio em Konese, sem admitir sua real amizade com o *Führer*, sem examinar sua obra com qualquer criticidade, sem reconhecer a sua contribuição para a construção identitária dos alemães durante o período nazista, Leni Riefenstahl morreu em sua casa, no dia 08 de setembro de 2003, aos 101 anos de idade.

5. Fundamentos Teóricos-Metodológicos

Para adentrar uma obra cinematográfica é necessário estabelecer os conceitos e os procedimentos que serão utilizados na análise fílmica, por isso, este capítulo apresenta as fundamentações e a metodologia selecionadas para a decodificação das produções cinematográficas de Leni Riefenstahl, além da seleção de suas obras para a investigação.

5.1 Documentário e Ficção: perspectivas metodológicas

O produto audiovisual, caracterizado pela união do som e da imagem em movimento, em geral é equivocadamente reduzido e dividido entre filmes de ficção e de documentário, mas as fronteiras entre essas duas categorias nem sempre são precisas e identificáveis, pois em alguns momentos elas dialogam e interagem. É comum que, na prática cinematográfica, os diretores de documentários utilizem elementos comuns da ficção como, por exemplo, encenação, roteiro ou reconstituição; enquanto filmes ficcionais também apropriam-se de técnicas comumente usadas em documentários, como a inserção de não atores, a improvisação, as imagens de arquivo ou históricas (NICHOLS, 2005, p.17).

Exemplos contemporâneos da mesclagem de tais técnicas são as produções *Ele está de volta* (*Er ist wieder da*, David Wnendt, 2015) e *Five came back* (Laurent Bouzereau, 2017). Baseado no livro homônimo de Timur Vermes, a ficção *Ele está de volta* exhibe Adolf Hitler retornando à Alemanha em 2014. A história, dirigida por Wnendt, além das produções em estúdios, possui cenas reais: a equipe levou o personagem principal às ruas e gravou as reações dos germânicos comuns diante da figura nazista. Fala-se, pois, numa obra que combina ficção e elementos tradicionais do documentário. Já o filme de Bouzereau, produzido pela Netflix, retrata o trabalho de cinco cineastas durante a Segunda Guerra Mundial e, para isso, recorre a reprodução de cenas por meio de atores. *Five Came Back*, classificado como documentário pela IMDb, utiliza de técnicas convencionais dos filmes de ficção.

O documentário afirma-se como tal por meio de sua apresentação e divulgação, fazendo com que o público o assista com a expectativa de que os locais,

os eventos, os fatos e as informações sejam confiáveis (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.531). Já o filme de ficção exhibe um mundo onírico, sem uma conexão obrigatória com a realidade; o gênero não firma um compromisso com as leis da física ou com a coerência do mundo. Como os mitos, a produção pode ser uma narrativa fantástica, hesitando entre o real e o imaginário. “Os filmes documentários, como o próprio nome diz, documentam algum aspecto do mundo. Eles são distintos dos filmes de ficção porque se espera que tragam afirmações factuais sobre o mundo real” (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.497).

Mas um filme de ficção também pode ter alguma conexão com a realidade por meio de comentários e críticas sobre o mundo real (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.535). A ficção pode apresentar verossimilhança, ou seja, parecer verdadeira e coerente em seus argumentos, fantasiosos ou imaginários, ao conectar-se com a realidade. Cineastas de diversos países, como discutiu-se no Capítulo 2, utilizaram da ficção para transmitir conceitos identitários de sua nação: eles buscaram em temas, assuntos, caracterizações e tempos históricos o enquadramento para suas obras. Tal prática permanece atual; alguns filmes brasileiros como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) estão contextualizados em realidades nacionais contemporâneas amplamente conhecidas, mas as três produções utilizaram personagens fictícios para contar suas histórias.

Temos certeza de que Don Vito Corleone e sua família nunca existiram e que suas atividades conforme retratadas em *O poderoso chefão* (*The godfather*), nunca aconteceram. [...] nem tudo que é mostrado ou está implícito em um filme de ficção precisa ser imaginário. *O poderoso chefão* faz referência à Segunda Guerra Mundial e à construção de Las Vegas, ambos eventos históricos, e se passa na cidade de Nova York e na Sicília, ambos locais reais. Contudo, as personagens e suas atividades continuam sendo fictícias, e a história e a geografia fornecem um contexto para os elementos criados (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.534-535).

Bordwell e Thompson (2013, p.74) pontuam diferenças técnicas entre a ficção e o documentário nas fases de produção: o documentário controla apenas algumas variáveis ligadas a preparação, filmagem e composição, seus roteiros não são finalizados antes das gravações, pois dependem dos eventos e dos personagens; já os filmes de ficção possuem mais controle em todos esses

aspectos e as gravações são previstas e planejadas com antecedência. No entanto, em ambos o processo de pós-produção, especialmente a montagem do filme, é vital, pois é quando a obra ganha fluidez e coerência.

O documentário gera no espectador uma forte “impressão de autenticidade”, no entanto, é importante considerar que imagens não são um espelho da realidade, mas são recortes que foram selecionados, editados e/ou manipulados (NICHOLS, 2005, p.20).

Para Nichols todo filme é um documentário, mesmo que seja uma grande ficção, pois a sua produção irá evidenciar “a cultura que a produziu, e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p.26). O autor classifica as produções fílmicas em “documentários de satisfação de desejos” e “documentários de representação social”, sendo o primeiro o que comumente são chamados de ficção e o segundo de documentários – ou não ficção. O documentário de representação social quer instilar crença e convencer o espectador de seu ponto de vista; o documentário de satisfação de desejos está satisfeito em convencer que o mundo do filme é aceitável.

O autor classifica o engajamento do documentário por três tipos de representações: retrato reconhecível do mundo, representação de interesses e defesa de um ponto de vista específico. Em todos os casos, a obra significa ou representa os desejos de indivíduos, grupos ou instituições. Nichols afirma que um documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma “representação do mundo em que vivemos” (NICHOLS, 2005, p.47). Para desvendar o filme, é fundamental observar quem o encomendou e o produziu.

Os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer (NICHOLS, 2005, p.73).

Por isso, o cinema é um campo de construção identitária e de luta, sendo por meio de uma ficção ou de um documentário, em que, principalmente, a classe

dominante apresenta a sua ideologia para ser entendida como a verdade; o uso do cinema é feito como a expressão do real, disfarçando que “é artifício, manipulação, interpretação” (BERNARDET, 2006, p.20). Ramonet (2002, p.86) pontua que ao analisar um filme é possível desvendar precisamente as tendências implícitas da sociedade que o produziu; para o autor, o cinema revela o indicador sociológico de um grupo.

A produção fílmica, como as demais realizações culturais, precisa ser compreendida observando quem a idealizou, em qual contexto e com qual objetivo. Para Bordwell e Thompson (2013, p.29), os “filmes são *concebidos* para ter certos efeitos sobre seus espectadores”. Toda produção exibe traços da cultura em que ela foi projetada, não podendo ser analisada de modo isolada. Os filmes de ficção também contribuem para a criação de mundos idealizados, em que o espectador pode tirar direcionamentos para suas ações.

Portanto, tanto o documentário quanto a ficção são produções culturais criadas por meio de representações que usam respectivamente fragmentos do real e elementos ficcionais visando a transmissão e a construção de identidades.

5.2 Técnicas de análise cinematográfica

Analisar um filme é uma atividade de decodificação e decupagem, sendo diversas as metodologias possíveis. Em sua obra *Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural* (1990), Massimo Canevacci apresenta o esquema quaternário para análises fílmicas. Oriundo do rito cristão, em que Deus opõe-se ao Diabo, a metodologia projeta a estrutura fílmica a partir da oposição entre os elementos para o desenvolvimento da trama cinematográfica. “De importância central é o conflito entre o Bem e o Mal, que passa do pensamento simbólico-religioso para o cinema” (CANEVACCI, 1990, p.52).

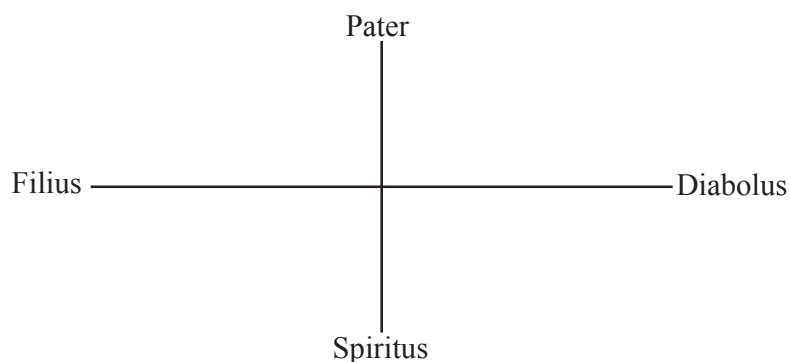
O cinema é a forma fenomênica que sucede a Cristo, sua representação sensível que assume como próprios todos os problemas da humanidade, que desnuda todos os pecados da carne para absolvê-los, dissolvendo-os na “espiritualidade” das imagens reprodutíveis. A transcendência religiosa do cinema se conjuga com a reprodutibilidade moderna e torna-se irresistível. Nenhum público pode resistir-lhe. Assim como a religião expressava a alienação do homem em face de sua relação com

uma natureza não compreensível, do mesmo modo a fenomenologia do cinema – sucesso dela – representa uma auto-alienação da reificação ideológica (CANEVACCI, 1990, p.28).

Canevacci afirma que o cinema é antropológico e capaz de representar todo e qualquer momento da história da humanidade, superando as outras formas de narração. Isso sucede porque a obra cinematográfica objetiva não apenas capturar, mas ser a realidade; seu “espírito” é a forma alienada por meio da qual “se manifesta a nova ideologia do capital que põe a si mesmo como contingência, como aparição milagrosa, como parábola-fábula-mito” (CANEVACCI, 1990, p.32).

Assim, os filmes utilizam-se de arquétipos pertencentes no inconsciente coletivo da cultura em que são produzidos para contar histórias e, em uma analogia a missa, o autor disserta que o cinema busca no rito cristão o seu protótipo. Canevacci propõe a formação quaternária para a observação e análise fílmica, a cruz é composta por quatro eixos: *Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus*.

Figura 31: Esquema quaternário proposto por Canevacci.



Fonte: Reprodução da autora. (CANEVACCI, 1990, p.54).

Pater é a origem do conflito cinematográfico, a força motriz dentro da narrativa, é o poder. *Filius* é o herói em constante viagem dentro da trama, ele está de passagem e busca tornar-se *Pater*. *Diabolus* é o anti-herói, ele irá opor-se a *Filius* e tentará impedir seu triunfo. *Spiritus* é um elemento geralmente feminino e possui uma natureza dupla; alia-se com *Filius* para ajudá-lo a tornar-se *Pater*, no entanto, sua origem histórica pode deixá-lo seduzir-se pelo *Diabolus*. Na religião, *Pater* é Deus, *Filius* é Cristo, *Diabolus* é Satanás e *Spiritus* é o Espírito Santo. Na

economia, *Pater* é o capital, *Filius* é o trabalho incessante, *Diabolus* é o trabalho morto e *Spiritus* é o tempo livre (CANEVACCI, 1990, p.57-58).

Em síntese, pode-se afirmar que o protótipo arcaico atua no estereótipo e que, vice-versa, a estereotipia reificada está no interior do sistema de protótipos. Para superar a estereotipia, é necessário destruir os modelos prototípicos que a nossa civilização arrasta antropologicamente consigo; e, ao mesmo tempo, para superar o protótipo é necessário destruir os modelos estereotípicos que o nosso modo de produção reproduz continuamente (CANEVACCI, 1990, p.71).

O esquema quaternário de Canevacci dialoga com a metodologia binária proposta por Claude Lévi-Strauss em suas obras *Antropologia Estrutural* (2012) e *Antropologia Estrutural Dois* (2013). Lévi-Strauss observa os grupos culturais como sistemas partilhados entre si e opostos com relação aos demais, ou seja, as estruturas sociais, a percepção da realidade e da representação do mundo podem ser divididas e reduzidas por elementos binários. Essa estrutura dualista molda as relações profundas de um grupo ou de uma instituição e a sua manifestação é percebida em suas produções culturais, seja um mito ou um filme.

O ponto importante, para nós, é que esse dualismo seja ele mesmo duplo, ora concebido, ao que parece, como resultante de uma dicotomia simétrica e equilibrada entre grupos sociais, aspectos do mundo físico e atributos morais ou metafísicos, isto é, uma estrutura de tipo diametral, ora concebido, ao contrário, numa perspectiva concêntrica, nesse caso com a diferença de que os dois termos da oposição são necessariamente desiguais, do ponto de vista do prestígio social ou religiosos, ou de ambos ao mesmo tempo (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.202).

O autor pondera que uma estrutura deve satisfazer quatro condições: apresentar um caráter de sistema, ou seja, quando uma modificação ocorrer em um dos elementos, irá provocar uma mudança nos demais; todos os modelos devem pertencer a um grupo de transformações e esses, a um modelo da mesma família, assim o conjunto dessas transformações irá formar um grupo de modelos; as propriedades permitirão prever a reação do modelo em caso de alteração de qualquer elemento; e o modelo deve ser construído de modo que o seu funcionamento consiga englobar todos os fatos observados (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.400-401). Sua proposta para compreender a dualidade consiste em identificar os

níveis de realidade que possam ser comparados e recortar os fenômenos, isolando-os em níveis significativos (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.407-409).

Complementarmente ao método proposto, essa pesquisa considera o cinema um texto cultural, que interage com a sociedade de modo contínuo e tenso, buscando e devolvendo a ela novos elementos, por isso, para Bertolli (2016) é necessário o enquadramento cultural e histórico para a análise fílmica.

No referente à narrativa cinematográfica, o modelo de análise proposto constitui-se no desvelamento do implícito a partir de uma lógica quaternária, elaborada segundo as necessidades do momento (por isso sendo necessário o enquadramento histórico), no bojo da qual são arquitetadas identidades em oposição para conferir tensão à trama, mas também para conferir à fita uma dimensão de fácil entendimento, potencializando-a para o rápido envolvimento da plateia (BERTOLLI, 2016, p.93).

Desse modo, essa pesquisa irá apoiar-se nos conceitos teóricos de Cultura e Identidade discutidos por Cucho (1999), Geertz (2015) e Burke (2004) com vistas a adentrar o esquema quaternário de Canevacci e a proposta binária de Lévi-Strauss. Assim, tais concepções devem auxiliar a compreensão dos eixos e os seus significados dentro de grupos sociais distintos.

A análise proposta é temática, no entanto, pontua-se que um filme é constituído também pela sonoplastia, escolha de planos e montagem; tais elementos não serão intensamente explorados nessa pesquisa, mas pontualmente evocados dentro da análise com o auxílio das obras *Lendo as imagens do Cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), e *A arte do cinema: uma introdução*, de David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Os autores contemplam, na análise fílmica, ferramentas que aferem os planos utilizados, a montagem ou edição e também as técnicas sonoras. Todos são elementos fundamentais para a versão final exitosa de uma película.

O plano de uma cena está diretamente ligado ao *mise-en-scène*⁶², ou seja, ao controle do diretor cinematográfico sobre o que será registrado no quadro fílmico, incluindo cenário, iluminação, figurino e atores. Adicionalmente, o plano também representa o ponto de vista do espectador e o posicionamento da câmera;

⁶² Do francês: pôr em cena.

são seus elementos constituintes a distância focal, a profundidade de campo, os movimentos de câmera e a iluminação; tais técnicas selecionam e destacam a ação que deve ser vista pelo público.

Já a pós-produção é realizada, geralmente, depois que todas as cenas foram gravadas. É o momento em que o editor irá selecionar as tomadas mais adequadas, inserir a trilha e os efeitos sonoros para que o filme obtenha fluidez e ritmo adequados. Para Bordwell e Thompson (2013, p.350) a montagem de uma produção direciona a experiência e o efeito de quem a assiste. Assim como os cortes, o som também é inserido na fase de pós-produção e irá contribuir na percepção que o espectador terá do filme. Cada um dos elementos técnicos citados será explorado adiante, durante a análise.

5.3 Seleção da produção

Leni Riefenstahl dirigiu e produziu sete filmes entre 1932 e 2002, sendo eles: *A Luz Azul* (1932), *Vitória da Fé* (1933), *Triunfo da Vontade* (1935), *Dia da Liberdade* (1935), *Olympia* (1938), *Tiefland* (1954) e *Impressões Subaquáticas* (2002), sendo *A Luz Azul* e *Tiefland* filmes de ficção, enquanto os demais foram apresentados como supostos documentários. A cineasta também publicou sete livros: *Hinter der Kulissen des Reichsparteitag-Films* (1935), *Os Nuba: homens de outro planeta* (1973), *Os Nuba de Kau* (1976), *Minha África* (1982), *Memórias* (1987), *Jardins de Coral* (1978) e *Maravilhas Subaquáticas* (1990). A produção cinematográfica de Riefenstahl, documentário ou ficção, é integrante de um projeto da diretora e do governo alemão que visava exponenciar o nazismo como projeto nacional.

Por questões metodológicas, a seleção para esta pesquisa excluirá todos os livros de Riefenstahl. Também não serão analisados três de seus filmes: a supressão dos filmes *Vitória da Fé* (1933) e *Dia da Liberdade* (1935) deu-se devido a importância relativamente pequena que se tem conferido às películas. Foram duas produções reiterativas, quando comparadas ao *Triunfo da Vontade* (1935), menores, com circulação restrita e por tempo limitado, além disso, o filme de 1933 pode ser considerado um ensaio para o filme do ano seguinte e *Dia da Liberdade* foi um pedido de Hitler para satisfazer a vaidade de seu exército. Já

Impressões Subaquáticas não possui relação direta com a totalidade de sua obra, sendo um filme de redenção da diretora, conforme já demonstrado no Capítulo 4.

Portanto, essa pesquisa concentrar-se-á em quatro das películas produzidas pela diretora: *A Luz Azul* (1932), primeira produção de Riefenstahl como diretora; *Triunfo da Vontade* (1935), filme que apresenta a identidade oficial do partido nazista para os alemães; *Olympia* (1938), consagração da identidade almejada pelos nazistas para sua juventude e também a sua apresentação ao mundo; e *Tiefland* (1954), obra raramente investigada e cercada pelas dificuldades tanto na produção quanto na finalização, o filme também é uma consagração em que Riefenstahl busca apresentar-se ao mundo como diretora e atriz após a Segunda Guerra. *A Luz Azul* e *Tiefland* são filmes de ficção, enquanto o *Triunfo da Vontade* e *Olympia* são apresentados como documentários do *Reich* nazista.

6. *A Luz Azul*: a primeira produção de Riefenstahl

A Luz Azul (*Das blaue Licht*, 1932) foi a primeira produção dirigida e estrelada por Leni Riefenstahl. A atriz já havia atuado em outras seis películas, sendo que em cinco delas foi guiada por Arnold Fanck. Sua primeira obra como diretora pode evidenciar características selecionadas pela cineasta para apresentar sua produção fílmica, bem como revelar seu processo de construção identitária no início dos anos 1930. Este capítulo analisa o filme *A Luz Azul* e busca compreender seu processo de produção, seu contexto histórico e as influências que Riefenstahl sofreu do cinema alemão e da própria cultura teutônica, buscando identificar elementos que marcam sua obra e sua concepção cinematográfica.

Figura 32: A descoberta da lenda.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A Luz Azul narra a lenda de Junta, uma jovem rústica que vivia no campo e sofria com a perseguição dos moradores da aldeia italiana de Santa Maria. A história-moldura exhibe um casal chegando à vila em que a mulher viveu; o lugar possui uma grande cachoeira e está situado na base do Monte Cristallo. Os

estrangeiros acomodam-se em sua hospedaria e observam muitas fotos de Junta, o recepcionista entrega ao par um livro que registra a lenda da jovem, situada em 1866.

Segundo o livro, Junta morava próximo a aldeia, em uma casa no campo, junto com seu irmão mais moço; para sobreviver, eles criavam cabras e ovelhas e comercializavam esporadicamente algumas pequenas pedras coletadas. Em uma tarde, a mulher observa a chegada de um estrangeiro à estrada que permitia o acesso a vila. Recepcionado pelo proprietário do hotel Santa Maria, o homem falava apenas alemão, por isso, não conseguia comunicar-se com os demais moradores, exceto com o dono da hospedaria. O estrangeiro chamava-se Vigo, ele era pintor e decidiu refugiar-se no local para praticar sua arte.

Figura 33: Vigo chega em Santa Maria.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

No caminho da estrada até o hotel, o germânico observa esculturas de jovens; seu novo amigo explica que são homenagens prestadas aos que tentaram escalar o Monte Cristallo e, fatalmente, caíram da montanha. Depois de uma breve caminhada, os dois homens chegam ao vilarejo. Junta, carregando uma cesta,

aproxima-se do mesmo local. A mulher é encarada pelo padre da aldeia e por outras pessoas que trajam roupas negras, em sinal de luto. Assustada, Junta foge.

No centro da vila, aldeões negociam algumas pequenas pedras preciosas extraídas da montanha. O estrangeiro observa que há certa tensão e tristeza entre eles. O proprietário do hotel explica o motivo: nas noites de lua cheia uma maldição assola a aldeia, pois o Monte Cristallo emite uma forte luz azul e, nesse período, rapazes tentam escalar a montanha; eles nunca obtêm êxito, todos despençam e morrem.

Junta chega ao lugar em que os homens estão reunidos carregando sua cesta com frutas que colhera e um grande cristal. Alguém bate propositalmente em seu recipiente e todo o conteúdo cai no chão. As pessoas observam a pedra preciosa e o comprador de joias aproxima-se com curiosidade, agarrando o objeto. A mulher desespera-se e luta com o negociante para recuperar seu cristal; ao conseguir, Junta foge novamente.

Vigo observa a cena e percebe que a jovem não é bem-vinda ao local. Seu amigo explica que Junta é a única pessoa que consegue escalar o Monte Cristallo pelo lado íngreme, enquanto todos os demais caem. Por isso é considerada uma bruxa maldita pelos moradores da aldeia.

O dia chega ao fim. Os habitantes começam a fechar as janelas e as portas de suas casas para que os filhos não observem o fenômeno da luz azul irradiada pela montanha; alguns rapazes insistem em ficar do lado de fora de seus lares, mas logo são recolhidos por seus familiares. O proprietário do hotel relata ao estrangeiro que seu filho caçula morreu há seis meses tentando escalar o monte, sendo a quarta vítima do ano.

Encantada com a luz, Junta contempla o fenômeno e, sem seguida, segue para a montanha. Um jovem da aldeia, Sílvio, a segue. A mãe do rapaz percebe sua saída e entra em desespero. Vigo ouve os gritos e abre a janela de seu quarto para verificar o que está acontecendo. Além dos gritos da mulher, ele observa a bela luz emanada no alto do Monte Cristallo.

No dia seguinte, Junta sai de casa com sua cesta. Ao vagar pela vila, observa quatro homens carregando Sílvio. Ao tentar escalar o monte, o indivíduo, assim como os anteriores, caiu fatalmente. Os moradores levam o corpo sem vida para a casa de sua mãe. A idosa chora compulsivamente; muitos curiosos

aproximam-se do lar e lamentam a morte. Coincidentemente, Junta passa pelo local e é acusada de bruxaria pela mãe do falecido, que a culpa pela morte de seu filho.

Figura 34: Reação ao fenômeno no Monte Cristallo.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Os vizinhos decidem perseguir a suposta bruxa, os populares lançam pedras e paus em sua direção. Conforme a mulher empreita sua fuga, mais pessoas juntam-se aos caçadores. No entanto, a multidão é controlada por Vigo, que pula heroicamente da janela de seu quarto, interrompendo temporariamente a fúria do grupo. Junta consegue atravessar a ponte que liga a aldeia a sua floresta e escapa.

A mulher chega ao seu lar e conta ao irmão sobre a perseguição sofrida. Além dele, os animais parecem prestar atenção na história. A narrativa é interrompida pelo latir de um cão, que nota a aproximação de seu salvador germânico. Junta esconde-se em meio a arbustos para observar o pintor subindo a serra em direção a sua casa.

A comunicação verbal não flui, pois Junta fala somente italiano. No entanto, há uma empatia entre eles. O teutônico observa que os irmãos vivem

integrados com os animais e a floresta, num estado de aproximação total com a natureza. Encantado, ele expressa sua vontade de permanecer no local, mas despede-se de Junta e promete retornar no dia seguinte.

Figura 35: Moradores perseguem Junta.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora

Na aldeia, Vigo comunica ao seu anfitrião que irá retornar a floresta sem data para voltar. Em seu regresso leva, além de pães e queijos, seus utensílios de pintura. Durante semanas a comunicação entre o casal é feita por gestos, já que não se entendem por meio de um idioma.

Junta usa seus momentos livres para aproveitar a natureza; o homem desenha as cenas que presencia. Em uma tarde, ao observá-la, o pintor aproxima-se, abraça-a e beija-a que, assustada, foge outra vez.

O fim do dia traz uma noite de lua cheia; Junta contempla o fenômeno e é novamente assistida por Vigo. O mesmo brilho da montanha que amedronta os moradores da aldeia, que fecham suas portas e janelas, fascina a mulher. Como se fosse seduzida pela luminosidade, Junta sai de sua casa e é seguida pelo pintor.

Além do estrangeiro, um jovem morador da aldeia também segue os passos de Junta. Vigo percorre o mesmo caminho que ela e, por isso, obtém êxito na escalada. No entanto, o outro homem realiza uma rota distinta e despenca fatalmente. Ao chegar ao topo da montanha, o pintor observa Junta em uma gruta repleta de pedras preciosas. Ele finalmente compreende o brilho emanado pelo Monte: o espaço abriga milhares de cristais que, em noites de lua cheia, refletem a luz do satélite criando o efeito fantástico que é visto na aldeia, ao qual os moradores nomearam “luz azul”. A gruta é um lugar sagrado para Junta, é seu santuário longe de qualquer contato humano e, conseqüentemente, de maldade.

Figura 36: A comunhão entre Vigo e Junta.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora

No dia seguinte, o pintor reúne suas coisas para retornar à comunidade. Mesmo não falando o mesmo idioma que a jovem, Vigo tenta explicar que o tesouro precisa ser compartilhado entre os moradores da aldeia, pois irá render muito dinheiro para a pobre vila e seus habitantes. Junta não compreende suas palavras e permanece triste devido a partida de seu amado.

Na aldeia, o germânico desenha um mapa e indica aos homens como chegar ao monte em segurança. Um grande grupo escala a montanha e retira todas as pedras preciosas do local. Na volta, uma grande festa é realizada em comemoração a riqueza obtida pela aldeia. Os moradores dançam e bebem vinho.

Junta, que esperava o retorno de seu amado, decide subir novamente ao seu templo. No caminho, percebe pedaços de pequenos cristais e outros indícios da passagem dos forasteiros, como martelos e cordas. Ao chegar na montanha alpina, Junta constata que seu santuário fora saqueado e, despojada de seu habitat sagrado, solta-se do alto e despenca da montanha. Vigo retorna à floresta e a encontra morta na base do Monte Cristallo.

O casal de visitantes da aldeia, leitores da lenda de Junta, observa a última página do livro afirmando que as pessoas que tanto a perseguiram enriqueceram com as pedras de seu santuário. Melancólicos, abrem a janela e observam a antiga morada da mulher, moldada pela cachoeira e pela montanha sem brilho.

6.1 O contexto de produção de *A Luz Azul*

Para analisar *A Luz Azul* é importante observar o contexto histórico em que a obra foi produzida. No início do século XX, a Alemanha era um país próspero nos processos de industrialização e urbanização. Seu crescimento econômico fez com que fosse a única nação capaz de competir com os EUA antes da Primeira Guerra Mundial em diversas áreas. Além disso, era responsável por uma grande produção de aço, carvão, linhita⁶³ e energia vendida para todo o continente Europeu; era líder mundial nas indústrias química, farmacêutica e elétrica. Na agricultura desenvolveu o uso de fertilizantes e aprimorou as máquinas agrícolas, aumentando a eficiência das propriedades rurais de todo o país. (EVANS, 2014a, p.58).

Evans aponta que se a Alemanha parecia aos estrangeiros uma nação próspera e harmônica, internamente estava inconstante e abalada. Para os teutônicos, a urbanização gerou o choque em contraposição aos costumes rurais

⁶³ Combustível mineral composto por 70% de carvão.

do século XIX, por isso, para o germânico do início do século XX, o meio urbano foi percebido como negativo e destruidor do homem.

O simples ritmo da mudança econômica e social era amedrontador e desnorteante. Velhos valores pareciam estar desaparecendo em um rebuliço de materialismo e ambição desenfreada. [...] Estresses e tensões criados pela rápida industrialização entrelaçavam-se com ideias conflitantes sobre a natureza do Estado [...] Essas tensões encontraram vazão em um nacionalismo cada vez mais vociferante, misturado com doses alarmantes de racismo e antissemitismo agudos, que viriam a deixar um legado maléfico para o futuro (EVANS, 2014a, p.59).

Complementarmente, Jeffrey Herf (1993, p.62) destaca que a crise interna alemã deve ser observada considerando a fragilidade da democracia e, principalmente, “dos princípios liberais em uma sociedade que se tornou altamente industrializada com muita rapidez”. O conflito interno encontrou vazão em diferentes meios e, visando compreender a nova ordem, movimentos naturistas e intelectuais foram criados, como, por exemplo, a Escola de Frankfurt, que pretendia desvelar a modernidade e entender os processos da sociedade industrial.

Nesse mesmo período, os judeus, assim como outros estrangeiros, estavam relativamente adaptados à Alemanha. Os semitas alcançaram profissões de destaque em diversas áreas de prestígio, como a medicina, a ciência, a pesquisa, o direito, o jornalismo, o ensino universitário e as artes. Diferentemente dos demais grupos não-teutônicos e da maioria dos germânicos, os judeus eram exitosos economicamente, simbolizando a modernidade social, financeira e cultural (EVANS, 2014a, p.62-63).

Hannah Arendt reitera Evans, afirmando que os judeus ricos migraram para as atividades culturais e intelectuais da Alemanha e da Áustria. Complementarmente, essas instituições, especialmente “na área jornalística, editorial, musical e teatral, se tornaram em grande proporção empreendimento de judeus” (ARENDR, 1989, p.73).

No entanto, o crescimento pleno da Alemanha foi brutalmente interrompido com a Primeira Guerra Mundial. Derrotada no conflito bélico, muitas foram as consequências que o país precisou enfrentar após 1919, como já foi amplamente discutido no Capítulo 3. Diversas produções culturais buscaram

compreender e solucionar os traumas dos teutônicos, incluindo o cinema da década de 1920. Para Kracauer, os filmes, mais que qualquer outro produto cultural, refletiram com maior precisão a psique dos alemães nesse período.

A vida interior se manifesta em vários elementos e conglomerados da vida exterior, especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema. [...] Os filmes são particularmente abrangentes porque seus “hieróglifos visíveis suplementam o testemunho de suas histórias peculiares. E, permeando ambos, as histórias e as imagens, a “dinâmica despercebida das relações humanas” são mais ou menos características da vida interior da nação da qual os filmes emergem (KRACAUER, 1988, p.19).

O cinema contemplou em sua temática o retorno e a valorização ao estado primeiro; filmes sobre a juventude em contato pleno com a natureza foram produzidos no país, como, por exemplo, *O caminho da força e da beleza* (1925) e obtiveram considerável sucesso no país (KRACAUER, 1988, p.189). As artes teutônicas, em suas diversas formas, ressignificaram o movimento romântico alemão e o cinema o consagrou. Para Eisner (1985, p.82), as modernas técnicas da produção fílmica emprestaram formas visíveis aos devaneios românticos dos germânicos.

Para Kracauer (1988, p.44), a partir do conflito bélico, os filmes teutônicos localizaram seus enredos em espaços fantásticos, em que a cruel realidade poderia ser esquecida; explicando assim a preferência do cinema alemão por temas imaginários com soluções ancoradas no romantismo. São exemplos relevantes desse momento *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), *O Golem* (1920) e *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (1922).

Depois de um período de estabilidade econômica (1924-1929), novos dispositivos são acionados com a quebra da Bolsa de Wall Street no final do ano de 1929 e “nas ruínas do sistema, que nunca havia sido uma verdadeira estrutura, que o espírito nazista floresceu” (KRACAUER, 1988, p.22). A tradição política e cultural alemã que emerge nesse período e permanece até 1945 é intitulada por Herf (1993) de “modernismo reacionário”, ou seja, uma tentativa em recuperar um passado nostálgico e rural, em que a natureza era glorificada, combinado ao uso de novas tecnologias que auxiliariam no desenvolvimento, inclusive bélico, do país.

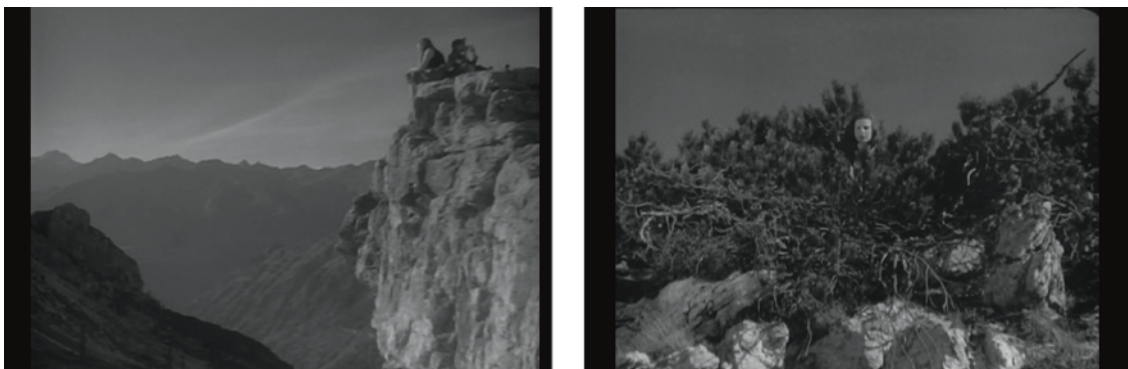
Antes e depois de os nazistas terem tomado o poder, uma das correntes importantes dentro da ideologia conservadora e subsequentemente nazista era aquela que buscava conciliar as ideias antimodernistas, românticas e irracionais existentes no nacionalismo alemão com a mais óbvia manifestação da racionalidade de meios-e-fins, isto é, com a tecnologia moderna (HERF, 1993, p.13).

6.1 A construção identitária em *A Luz Azul*

A Luz Azul é uma dessas obras filmicas produzidas no período pré-nazista e que traz consigo o modernismo reacionário descrito por Herf; a película apresenta o conflito entre diferentes grupos culturais e o retorno do indivíduo à natureza. Há uma sensível relação entre Junta, que simboliza o homem em seu estado natural, e a cultura aldeã. O controle social do lugar é claramente mediado pela religião, percebida pela presença de um padre rezando uma missa em uma das cenas da película, além da tomada em que Vigo transita pela estrada e observa a presença de esculturas religiosas, simbolizando os mortos do lugar. Tais estátuas são vistas sempre que uma nova morte é anunciada.

Outros personagens transitam pela aldeia, como o comerciante de pedras, potencialmente um homem de fora da vila, que possui semblante judaico. No entanto, ele integra-se sem dificuldades ao convívio da comunidade.

Figura 37: Junta e sua integração com a natureza.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A chegada de Vigo, um representante da contemporaneidade e da vida urbana, perturba o relacionamento entre a natureza e os moradores,

desestabilizando a ordem social do lugar. No entanto, a sensibilidade do pintor germânico o faz perceber a pureza da jovem Junta e, por isso, aproxima-se da jovem.

A integração da mulher à natureza em seu estado original já tinha sido representada por Leni Riefenstahl. Desde *A Montanha Sagrada* (1926), as cenas de interação entre a pureza feminina e a devoção à gênese já haviam sido registradas no cinema alemão em diversas películas, especialmente nas produções de montanhismo de Arnold Fanck. Por isso, esse elemento não é uma inovação cinematográfica de Riefenstahl, mas um aspecto cultural bastante reverenciado pelos teutônicos desde a década de 1920 que a cineasta recuperou em seu filme. Em *A Luz Azul*, Junta é uma jovem pura, simples, inocente e bela vivendo em meio aos animais e as árvores. Frank Sagawe (2002) observa que a jovem aceita a sua condição e busca sua preservação e proteção em sua gruta sacra e secreta.

Auch versucht die junge Junta in der Abgeschiedenheit der Natur nicht ihre „ungezähmte und kantige Natur“ zu begreifen, sondern möchte sich einen scheinbar ideologiefreien Raum der unbefleckten Träume und Ideale erhalten, den sie in der mystischen Grotte gefunden hat (SAGAWE, 2002, p.19)⁶⁴.

O espaço sagrado da jovem é o alto do Monte Cristallo, onde os homens impuros não conseguem chegar; a devoção e o culto às montanhas, como espaços sacros, está presente no romantismo teutônico desde Schiller e parte das películas do país incorporou a idolatria aos montes em suas narrativas.

Na medida em que ela é alta, vertical, elevada, próxima do céu, ela participa do simbolismo da transcendência; na medida em que é o centro das hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação. Ela é assim o encontro do céu e da terra, morada dos deuses e objetivo da ascensão humana. [...] A montanha exprime ainda as noções de estabilidade, de imutabilidade, às vezes, até mesmo de pureza. [...] Ela é o lugar dos deuses e sua ascensão é figurada como uma elevação no sentido do Céu, como o meio de entrar em relação com a Divindade,

⁶⁴ Livre tradução da autora: A jovem Junta, em sua vida reclusa na natureza, não busca compreender sua “natureza indomável e nervosa”, mas busca preservar um espaço aparentemente ideológico, livre dos sonhos e ideais imaculados, possível em sua gruta mística.

como um retorno ao Princípio (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p.616).

O simbolismo da montanha, explorado em *A Luz Azul*, aproxima-se do movimento romântico germânico e dos aspectos que seriam utilizados em breve pelo nazismo. “A montanha é representada tanto como supremamente bonita quanto perigosa, uma força majestosa que convida a uma última e definitiva afirmação e a uma fuga do eu para a irmandade da coragem e para a morte” (SONTAG, 1986, p.61).

Para a composição da personagem, a iluminação usada em Junta difere-se da luz utilizada nos demais personagens. O rosto da jovem emana um brilho, semelhante ao percebido no alto do Monte Cristallo nas noites de lua cheia, representando a comunhão entre a natureza e a mulher. Outros fatores também demonstram essa confraria: ambas não são compreendidas pelos viventes da aldeia, por isso, a montanha e Junta são temidas e odiadas; mesmo assim, a montanha e a mulher são cobiçadas e, ao mesmo tempo, ambas são de difícil acesso; apenas uma tem acesso a outra; o isolamento da natureza, inatingível para os homens, é também o retiro da mulher, o lugar em que ela encontra a paz. Finalmente, o fim do brilho da montanha é simbolicamente o aniquilamento da jovem, a única bela mulher visível no filme. Com a morte de Junta, a própria montanha perde sua inocência e encanto. Ela é uma espécie de guardiã e metáfora de uma natureza indevassada.

Para Michael Rösslein (2012), o saqueamento da gruta pelos moradores da aldeia condena Junta à morte, além disso, para o autor, a retirada das pedras preciosas simbolicamente representam a violência contra a jovem e o seu extermínio. Temida pelos aldeões, por não a compreenderem, a personagem é cercada de misticidade, elevando a orejiza dos moradores locais.

Da die Höhle ausgeraubt wurde, ist zwar die Gefahr für die jungen Männer des Dorfes gebannt, doch auch der Lebenswille Juntas gebrochen, somit ist sie zum Sterben verdammt, weil der Akt des Eindringens und des Ausraubens einer Vergewaltigung und Schändung gleichkommt, da Junta und der Berg untrennbar miteinander verbunden sind. Durch die Bauern, die Junta im Film gegenüberstehen, stehen sich mystische Kraft und Vernunft gegenüber. Die Dorfbewohner können die Kraft, die von Junta ausgeht, nicht verstehen, deshalb fürchten sie sie. Die Sympathien

liegen hier nicht auf Seiten der Vernunft, sondern auf Seiten des Mystischen (RÖSSLEIN, 2012, p.12)⁶⁵.

O sacramento entre Junta e a montanha é considerado maléfico pelos moradores que, como já foi apontado, a consideravam uma bruxa e perseguiram em diversos momentos. A feiticeira é definida como um “fruto de recalques, ela encarna os desejos, os temores e as outras tendências da nossa psique que são incompatíveis ao nosso ego, seja por serem por demais infantis, seja por outras razões” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p.419). Complementarmente, Robert Mandrou (1979, p.79) compreende a existência de sensível relação entre a aldeia e as mulheres intituladas feiticeiras. Elas, muitas vezes, são toleradas passivamente pela comunidade por um longo tempo e, repentinamente, podem ser perseguidas devido a morte, por exemplo, de um animal ou de uma pessoa.

Mandrou (1979) classifica a imagem popular que se construiu da mulher-bruxa em duas categorias: a feia e a bonita. Ao contrário da feiticeira feia que é temida por toda a população, a bela atrai o desejo dos homens e, por isso, é invejada pelas mulheres. Sua beleza é categorizada como resultado direto dos poderes evocados pela bruxaria para si.

Em *A Luz Azul*, Junta é chamada de bruxa pelos moradores pelo fato de conseguir escalar a perigosa montanha da aldeia. Os homens não manifestam publicamente seu interesse pela mulher, dizem-se atraídos apenas pela luz que irradia do topo da montanha. No entanto, eles são seduzidos justamente em noites de lua cheia, quando todos sabem que Junta estará sozinha no topo do Monte Cristallo. Se o objetivo fosse, de fato, escalar a montanha e desvendar seu brilho, os jovens poderiam tentar alcançá-la durante o dia, com condições seguras. No entanto, seriam momentos em que Junta não estaria no monte. Por isso, é provável

⁶⁵ Livre tradução da autora: Uma vez que a gruta foi roubada, o perigo para os jovens da aldeia foi banido, mas também foi abalada a vontade de viver de Junta, por isso ela está condenada à morte, além disso, o ato de invasão e roubo [da gruta] equivale a estupro e profanação [da jovem] pois Junta e a montanha são indivisíveis. No filme, os camponeses que enfrentam Junta desafiam o poder místico e a razão. Os aldeões não conseguem compreender o poder de Junta, por isso eles a temem. A simpatia aqui não está ao lado da razão, mas ao lado do místico.

que os homens não estivessem atrás do brilho da montanha, mas buscando conquistar Junta.

Figura 38: Junta e o Monte Cristallo.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

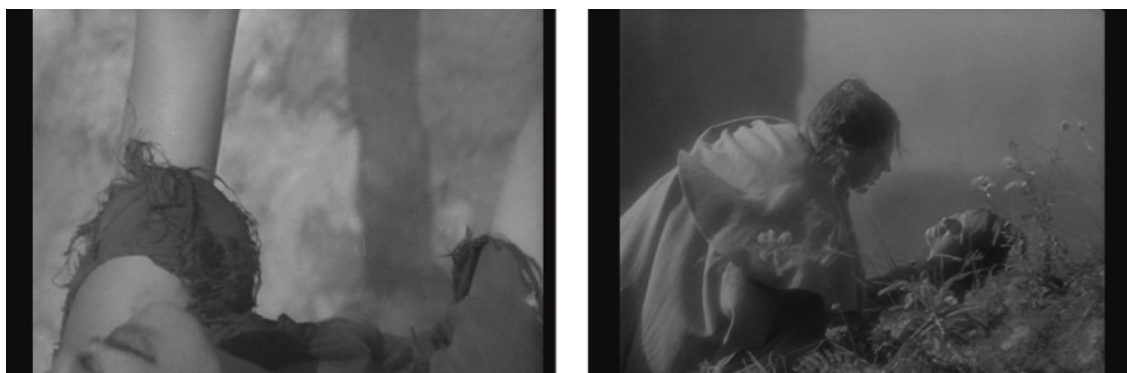
As duas mortes que são vistas na película exibem, em ambas as situações, os homens seguindo os passos de Junta em direção ao alto. Além disso, nenhuma mulher da aldeia sente-se atraída pelo brilho do Monte Cristallo, o que reforça a perseguição por Junta e não pela luz azul da montanha.

Em seu primeiro filme como diretora, Riefenstahl dialoga de diversas formas com as obras em que atuou como atriz: em uma evocação a película *A Montanha Sagrada*, em que o herói Vigo renuncia a própria vida e lança-se do topo da montanha, *A Luz Azul* repete o seu desfecho, agora com a morte da jovem lendária, que desiste de viver ao descobrir que sua gruta fora saqueada e solta-se do alto do Monte Cristallo.

O sacrifício por meio da morte também está presente em *O inferno branco de Piz Palü* (1929), em que Johannes, apaixonado pela comprometida Maria, personagem interpretada por Riefenstahl, decide permanecer na montanha gelada

e aguardar o fim de sua vida. Além disso, Junta evoca Gita, a simplória pastora moradora de uma aldeia em *O grande salto* (1927), cuja intérprete também foi Riefenstahl. Gita identicamente tinha a montanha como seu espaço sagrado e nela isolava-se com frequência. Certamente, há uma associação entre as personagens vividas pela atriz, bem como alguns recortes de desfechos dos filmes em que Riefenstahl atuou.

Figura 39: A morte de Junta.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

As características do romantismo alemão, como a tragédia, o autossacrifício e a pureza, são temas recorrentes nos filmes de Leni, no entanto, não são exclusividades dela. A tragédia e o autossacrifício foram retratados em outras películas alemãs desde *Os Nibelungos* e estão presentes em *A Luz Azul*. Já a pureza de Junta, que se opõe a ganância dos moradores da aldeia, pode ser parafraseada com a santidade de Maria, em *Metropolis*, em que o socialismo opõe-se ao capitalismo.

Outro ponto de destaque da película é a aparência física dos moradores do local em contraposição a branquitude de Junta e de Vigo. Nas cenas em que os aldeões são representados, eles evocam a imagem-estereótipo de judeus: usam chapéus longos, possuem grandes narizes, são barbudos e negociantes. Nenhuma imagem de um homem trabalhando braçalmente é registrada. Frequentemente, eles estão reunidos na praça fazendo negócios.

Pode-se verificar um desejo de equiparar os habitantes do vilarejo de Santa Maria aos judeus ortodoxos, com suas vestimentas negras que, se contrastadas às vestes claras dos protagonistas

adquirem uma entonação antissemita [...] A ideia antissemita esteve disseminada naquela sociedade em diversas camadas sociais coaduna com a interpretação de que judeus estejam representados de maneira pejorativa e com as acusações de um mercantilismo predatório. Ora, se, comparativamente, os habitantes do vilarejo são igualmente acusados de avidez na comercialização dos cristais na trama, é simbolicamente plausível a comparação imagética dado seu comportamento e suas vestimentas semelhantes (RIBEIRO, 2014, p.113).

O desfecho do filme também evoca o estereótipo do judeu explorado por Hitler em *Mein Kampf* e repetido pela propaganda nazista a partir de 1933: os semitas visavam ganhar dinheiro com o trabalho dos outros, em *A Luz Azul* eles saqueiam o espaço sagrado de Junta e enriquecem sem esforço. A ação dos moradores evidencia sua ganância e corrupção moral.

Figura 40: Os moradores da aldeia de Santa Maria.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Essa concepção da cineasta não foi eventual, durante as gravações da película, segundo Sokal, mesmo diante de sua presença e de Bela Ballazs, ambos judeus, Riefenstahl apresentava um grande entusiasmo com relação a Hitler e seu

livro. A personificação da imoralidade para a cineasta já possuía traços físicos bem definidos e eram o estereótipo que os nazistas tinham do povo semita.

A pureza e a inocência de Junta só são compreendidas por Vigo, o alemão visitante da aldeia. Ele é um representante da civilização teutônica idealizada: é um homem inteligente, destemido, culto, influente e também sensível. Sendo um artista, possui empatia para perceber a essência da jovem, que permite a sua aproximação. Vigo seduz Junta e apaixonou-se por ela.

Desprezada pelos locais, o destemido pintor decide compreender como Junta vive. Sua integração com a natureza, a floresta e os animais lhe causa grande admiração; Vigo expressa seu desejo de similarmente estar em contato pleno com o mundo natural.

Figura 41: Vigo, o destemido pintor teutônico.



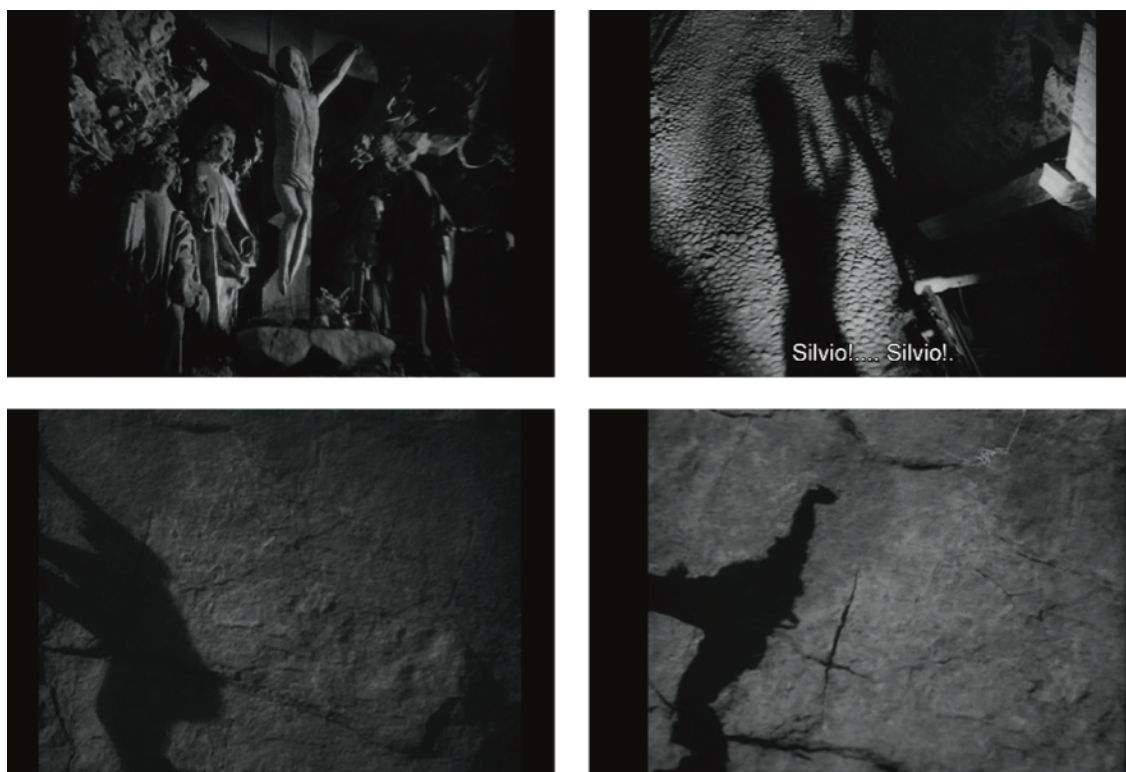
Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

O amor que Vigo desperta em Junta faz com que a jovem entregue-se a ele. Sua pureza é rompida no momento que o pintor a beija; esse também é o momento em que a sua decadência tem início. A mulher permite que Vigo adentre seu mundo e sua natureza, autorizando veladamente sua subida ao Monte Crisallo.

Quando o pintor obtém êxito em sua escalada, há uma passagem de tempo na película omitindo o que se passou no topo da montanha. No entanto, a intimidade demonstrada pelo casal no amanhecer do dia seguinte na casa de Junta permite inferir que houve a consagração da comunhão entre eles.

Apesar da união do casal, a natureza binária de Vigo faz com que ele entregue o santuário da jovem para os gananciosos moradores. A destruição da gruta é também o extermínio de sua amada. A cobiça dos homens pelo dinheiro aniquila a natureza sagrada de Junta.

Figura 42: Prelúdio das mortes.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Vigo representa a sensibilidade e também o processo civilizatório do início do século XXI, sendo um personagem exitoso do capitalismo e da sociedade industrial. Desse modo, mesmo nutrindo um forte amor por Junta, ele é um representante da urbanização e não perde tal vínculo; sua consciência é marcada pela economia. Por isso, ao descobrir a gruta com pedras preciosas, ele decide relevar o mistério da montanha aos moradores e também permite que os homens saqueiem a riqueza de Junta e enriqueçam.

A Luz Azul foi produzida logo depois da inserção do som no cinema e apresenta esse momento transitório: são poucos os diálogos e as falas estão, em sua maioria, subordinadas à imagem. No entanto, algumas técnicas sonoras foram exploradas pela diretora e tornaram-se fundamentais para o desenvolvimento da trama: o grito da mãe de Sílvio alerta Vigo de seu quarto; o desespero de Junta, durante a perseguição que sofre, desperta o pintor que interrompe a caçada; e, principalmente, a não compreensão verbal entre o casal, por falarem idiomas diferentes, permite que Vigo entregue a sua gruta aos moradores da aldeia e, consecutivamente, sacrifique a vida de Junta.

A influência do movimento expressionista alemão, muito popular na década anterior, está presente em *A Luz Azul*. A diretora resgata algumas técnicas expressionistas e utiliza-as para anunciar a morte dos jovens, por meio de sombras distorcidas. Complementarmente, as esculturas religiosas também são vistas e corroboram para prenunciar os óbitos.

Quando Vigo escuta os gritos da desesperada mãe que nota a ausência de Sílvio, o pintor abre a janela de seu quarto e assiste a cena. Sua visão evoca as imagens produzidas nos anos 1920 por Murnau e Lang, os dois principais diretores do expressionismo alemão. A morte do filho do gerente do hotel também repete as sombras cinematográficas da década anterior: ao segurar em uma rocha móvel, o jovem despenca do alto da montanha. Sua queda é percebida pela sombra de seu corpo projetada nas rochas.

Durante a fase de montagem, a edição, que teve a colaboração de Arnold Fanck, priorizou o destaque a natureza, que emerge na tela como molduras desenhadas por Caspar David Friedrich⁶⁶, reiterando a romantização da obra de Riefenstahl.

As imagens fílmicas intercalam, durante o desenvolvimento da trama cinematográfica, a exaltação ao Monte Cristallo, incluindo seu brilho nas noites de lua cheia; o retrato de Junta escalando a perigosa montanha, geralmente de pés descalços; a cachoeira que fica próxima a aldeia, além de cenas em que animais tranquilamente convivem com os irmãos em meio a lagos e montanhas.

⁶⁶ Caspar David Friedrich (1774-1840) foi um pintor representante movimento romântico alemão. Suas principais obras retratam paisagens da natureza, especialmente as montanhas.

Figura 43: A natureza em *A Luz Azul*.



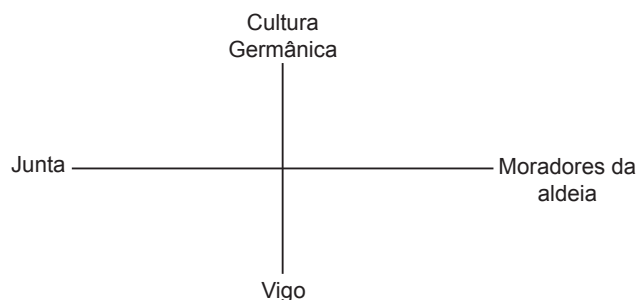
Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

O retorno à natureza, a exaltação à liberdade, à pureza e ao anti-intelectualismo em *A Luz Azul* são características do movimento romântico alemão, amplamente usado na década anterior para o desfecho dos filmes expressionistas, e agora resgatadas por Riefenstahl para a produção de sua película.

6.3 O esquema quaternário em *A Luz Azul*

Produzido no último ano da República Democrática de Weimar, *A Luz Azul* observada pelo esquema quaternário de Canevacci apresenta os seguintes vértices:

Figura 44: O esquema quaternário em *A Luz Azul*.



Fonte: Elaborado pela autora.

Pater é a síntese primigênia e também o objetivo na trama cinematográfica. As ações dentro da narrativa fílmica buscam o seu reestabelecimento pleno. Em *A Luz Azul*, *Pater* é a cultura germânica influenciada pelo movimento romântico alemão; os elementos idealizados para os teutônicos por Riefenstahl nessa película em breve seriam apropriados e adulterados pelos nazistas. Suas características contemplam o contato sagrado com elementos de pureza, a oposição ao intelectualismo, a inocência, o retorno à natureza em seu estado original e o autossacrifício.

Filius é o Ego, o herói, o elemento positivo da película. Seu status é intermediário, ele está de passagem e visa alcançar *Pater*, por isso, está em constante viagem dentro da história. Na obra de Riefenstahl, *Filius* é Junta, a heroína da trama, que vive em integração total com a natureza, sem interesse em participar da comunidade aldeã. A jovem pode ser observada como um resumo personificado do movimento romântico e, por isso, sujeita a ameaças: ela é pura, bela e ingênua; Junta, diferentemente dos demais, vive em harmonia com a criação divina.

Spiritus é o elemento que irá auxiliar *Filius* a derrotar *Diabolus*. No entanto, por sua natureza binária, poderá oscilar seu poder de convergência entre o herói e o anti-herói. *Spiritus* é Vigo, que se divide entre o amor por Junta e a possibilidade de capitalizar com a venda dos cristais. Íntegro, em nenhum momento, o pintor considera se apossar das pedras preciosas do Monte Cristallo, seu objetivo é entregar toda a riqueza aos pobres viventes do lugar e melhorar suas vidas. Assim, apaixonado por Junta e sem saber da destruição física que lhe causaria, Vigo entrega-se momentaneamente a *Diabolus*, revelando o segredo de sua amada.

Diabolus é quem se opõe a *Filius*, é o anti-herói, o antagonista. Ele é a representação do mal e tentará impedir o êxito do herói, preferencialmente, destruindo-o. No filme, *Diabolus* são os gananciosos e corrompidos moradores da aldeia que perseguem Junta e a abominam; sua cobiça leva a destruição física da mulher. A vitória de *Diabolus* em *A Luz Azul*, no entanto, é temporária, pois a história-moldura sacraliza a jovem, reiterando a influência do movimento romântico na obra de Riefenstahl, em que, apesar do sacrifício e destruição de Junta, ela torna-se cultuada e sua índole é santificada.

A Luz Azul contribui para a construção identitária teutônica por meio de elementos simbólicos que são construídos na trama cinematográfica por oposição: a pureza de Junta contrapõe-se a ardileza dos aldeões; o alto da montanha sagrada exhibe a discrepância com o vale profano; e a integração da mulher com a natureza em seu estado primeiro contrasta com a comunidade degenerada, elementos incorporados posteriormente pelo nazismo. Assim, são estabelecidas a identidade requerida para os seus e a hetero-identidade para os outros, sendo *A Luz Azul* uma peça que contribui para a disseminação cultural e identitária, tornando-se uma ferramenta que irá representar os alemães idealizados pelo nazismo.

Assim como outros diretores cinematográficos, Riefenstahl projeta na tela cinematográfica o momento cultural e o impasse entre a tradição e a modernidade, os ideais românticos e a nova ética ditada pelo contexto urbano-industrial em que a Alemanha se encontrava, apropriando-se de elementos que o nazismo também incorporaria. No período pré-Hitler, o “modernismo reacionário” não estava presente apenas na política, mas também nos produtos culturais teutônicos e encontrou no cinema um meio favorável para a sua tradução intersemiótica. Assim sendo, *A Luz Azul* conecta o moderno cinematográfico e os valores reacionários a partir de enfoques temáticos que realinhavam os próprios elementos da Alemanha no início da década de 1930.

Desse modo, o filme *A Luz Azul* pode ser pensado como uma reunião de características identitárias que Leni Riefenstahl construiu em seus trabalhos anteriores e agora, requereu para si, influenciada também pelo livro *Mein Kampf*, que acabara de ler. Tais elementos identicamente serviriam em breve para todos os teutônicos. A obra filmica apresenta a adoção de uma perspectiva de cultura e sociedade da diretora/atriz que lhe permitiria, em breve, a sua aproximação com o

nazismo que estava em expansão no país. É provável que devido a esse posicionamento, ela seria a diretora cinematográfica escolhida por Hitler para filmar o congresso do Partido em Nuremberg no ano seguinte.

7. O Triunfo da Vontade e a solidificação de Riefenstahl no epicentro nazista

O cinema foi uma ferramenta fundamental para a consolidação identitária da Alemanha de Hitler, sendo o filme *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935) uma das obras mais destacadas do período. Este capítulo analisa a película de Leni Riefenstahl, produzida pouco mais de um ano após a nomeação do *Führer* para a Chancelaria do país, visando compreender como ela foi projetada para auxiliar na construção da identidade dos germânicos após a tomada do poder.

O êxito da obra tem relação com a qualidade técnica exibida, superior às demais produções do período. “Tanto a conformação técnica da fita quanto o próprio decorrer do evento destacavam-se pela perfeição. [...] A “ornamentação das massas” no nacional-socialismo nunca foi apresentada de maneira mais impressionante que nessa obra de Riefenstahl” (LONGERICH, 2014, p.265).

7.1 O contexto político em *O Triunfo da Vontade*

O Triunfo da Vontade (1935) foi a segunda produção cinematográfica realizada pela cineasta para o Partido Nacional Socialista na cidade de Nuremberg. Em setembro de 1933, Riefenstahl já havia registrado o Congresso da Vitória do Partido do *Reich* (*Reichsparteitag des Sieges*), ou seja, o primeiro encontro realizado pelos nazistas depois que Hitler estava no centro político do País.

No início de 1934, os alemães não eram apoiadores fanáticos do governo nazista, mas o *Führer* desejava a devoção absoluta para construir a sua “comunidade nacional”, Hitler não queria apenas o comando total, ele almejava também ser amado pelos teutônicos.

Um líder verdadeiramente carismático precisa do apoio da massa – mesmo em um Estado de partido único. Sem esse apoio, Hitler talvez pudesse se agarrar ao poder como um ditador direto, mas ele jamais se tornaria aquilo que aspirava ser – um estadista governando sob aclamação (REES, 2013, p.103).

Em maio de 1934, quando o encontro entre Hitler e seus apoiadores começou a ser programado, Riefenstahl já possuía um profundo envolvimento

identitário com Hitler e o Partido, conforme relatado em suas memórias, nos diários de Goebbels e testemunhado por pessoas próximas a ela no período, especialmente Sokal, seu patrocinador judeu desde o início da década de 1920. Não foi eventual que a mais notória peça de propaganda de todo o período nazista teve sua direção e produção entregue a Riefenstahl; para Hitler e seu partido, a cineasta estava apta ideologicamente para materializar em uma obra cinematográfica o espírito nazista de 1934 e potencializar a construção identitária dos teutônicos por meio do filme. Para Oliveira (2015), o filme de Riefenstahl foi um instrumento produzido para instituir a unidade nacional e demonstrar o poder de Hitler e seus aliados.

O Triunfo da Vontade é o poder de um partido. Define a questão da unidade nacional. É o fruto de um trabalho intenso de preparação, de mobilização de massas, de escolha de locais para reunião, para discursos e para colocar câmaras. É o fruto de uma preparação intensa e de uma colaboração estreita entre Leni e o arquiteto Albert Speer. Exalta o poder, apela para a questão de uma unidade nacional, assume a união das diversas regiões germânicas num só propósito, demonstra a mobilização de toda uma cidade tornando-a símbolo de um regime, aliás da ascensão e queda de um regime. [...] *O Triunfo da Vontade* pretende mostrar ao mundo a força de um partido e a transformação de um país. Pretende legitimar o Reich, provar a necessidade de ultrapassar as humilhações do passado, a urgência da homenagem aos mártires da pátria e a exaltação do futuro (OLIVEIRA, 2015, p.393).

Sob o tema O Congresso da Unidade, o encontro do partido naquele ano seria distinto da reunião anterior, ocorrida em 1933, por dois motivos fundamentais: os líderes da SA, dissipadores de conflitos nas cidades teutônicas e responsáveis pela violência física nas ruas contra judeus e comunistas haviam sido presos ou exterminados; e, em setembro, finalmente, Adolf Hitler tornou-se único governante do país após a morte do Hindenburg, herói nacional da Primeira Guerra Mundial e presidente da Alemanha desde 1925, no mês de agosto.

Para Laurence Rees (2013), a eliminação de Röhm e sua trupe foram fundamentais para que Hitler conquistasse a simpatia do exército e da população em geral. A ação foi percebida pelos militares como um apoio a eles, já que a ex-liderança da SA pretendia tomar, com sua tropa, o posto do exército alemão; e os cidadãos germânicos entenderam que Hitler seria um guardião do país, não

poupando sequer seus antigos aliados que agiram, supostamente, contra a nação teutônica. “O fato de ter agido contra elementos do Partido Nazista possibilitou que ele se posicionasse como protetor de toda a Alemanha, e não apenas de seus interesses pessoais” (REES, 2013, p.120).

Por isso, o registro do congresso naquele ano deveria representar a comunhão entre Hitler e o povo por meio de uma grande encenação da identidade nacional almejada pelos nazistas. Para que seu objetivo fosse atingido, o *Führer* acompanhou o planejamento, a produção e, inclusive, sugeriu o nome da película, conforme escreveu Riefenstahl em seu livro sobre os bastidores do filme.

The Führer himself suggested the film's title, Triumph of the Will. He thus suggests the theme the film is to reveal. And so, demonstrating its triumphal title, a film has been made which shows today's Germany on its glorious march forward, confident in her knowledge, courage, power, and determination to fight and win for our German people. This is a heroic film of fact; in the Führer's will his people has triumphed (RIEFENSTAHL, 2010b, p.28)⁶⁷.

7.2 O modernismo reacionário emerge em Nuremberg

O início de o *Triunfo da Vontade* apresenta a tradicional águia nazista e afirma que a obra é um documentário sobre o encontro do partido de 1934, feito sob as ordens de Hitler. O uso do *lettering* é uma ferramenta herdada do cinema mudo e muito conhecida pelos frequentadores de espetáculos da década de 1930, tendo sido reaproveitada por Riefenstahl.

Cinco de setembro de 1934. Vinte anos após o início da Primeira Guerra Mundial. Dezesesseis anos após o início do nosso sofrimento. Dezenove meses após o início do renascimento alemão, Adolf Hitler voou para Nuremberg para revistar os seus fiéis seguidores. (*Lettering* na abertura de o *Triunfo da Vontade*, 1935).

⁶⁷ Livre tradução da autora: O próprio *Führer* sugeriu o título do filme, o *Triunfo da Vontade*. Ele sugere, portanto, o tema que o filme deve revelar. E assim, demonstrando seu título triunfal, realizou-se um filme que mostra a Alemanha de hoje em sua gloriosa marcha, confiante em seu conhecimento, coragem, poder e determinação para lutar e vencer para o nosso povo alemão. Este é um filme heroico de fato; na vontade do *Führer*, seu povo triunfou.

As frases contextualizam o espectador na data do início do congresso e evocam o trauma germânico: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o Tratado de Versalhes. O acordo foi assinado em 1918 visando o cessar fogo entre os países envolvidos e responsabilizando a Alemanha pela guerra. O conflito armado e o acordo de paz eram considerados pela população os responsáveis pela decadência da Alemanha e a propaganda nazista apropriou-se de tais fatos, repetindo-os ininterruptamente desde o início da década de 1920.

Para Elias Canetti, sem a Primeira Guerra e seu acordo final, o Partido nazista não teria obtido qualquer êxito. “Aqueles primeiros dias de agosto de 1914 constituem também o momento gerador do nacional-socialismo. [...] Hitler jamais teria alcançado seu objetivo se o tratado de Versalhes não houvesse dissolvido o exército dos alemães” (CANETTI, 1995, p.179).

Rememorar a angústia germânica no início da película contribui para a sensibilização do público e para a aceitação favorável do teor do documentário. Os anos evocados representam o declínio para o teutônico comum e são sinônimos de desemprego, fome, elevada inflação e falta de perspectiva futura. Riefenstahl relembrou esse período para tocar na memória recente mais dolorosa da população e iniciar o processo fílmico posicionando Hitler como a solução para o trauma germânico.

No mesmo *lettering*, a obra apresenta a esperança futura, pois há 19 meses Hitler fora nomeado Chanceler do país e, por isso, janeiro de 1933 foi considerado, segundo a ótica da propaganda nazista, o início do renascimento da Alemanha. Desde sua posse, o *Führer* havia realizado ações que tiveram efeitos positivos junto a população, como, por exemplo, a neutralização dos conflitos entre comunistas e nazistas nas ruas do país, tornando as cidades mais seguras e tranquilas; a retirada da Alemanha da Liga das Nações, representando o rompimento com o Tratado de Versalhes e, conseqüentemente, amenizando o abalo alemão; e a criação de estratégias visando a redução do desemprego – entre muitas táticas utilizadas, estavam a recuperação do setor privado da economia e a construção de estradas pavimentadas (*Autobahn*); ambas geraram milhares de empregos a partir de junho de 1933 (EVANS, 2014c, p.372-373).

Após a contextualização histórica, o filme exhibe o salvador do país vindo dos céus e, em seguida, a imagem evidencia o avião que transporta Hitler voando

sobre Nuremberg; em uma tradução intersemiótica, a película vincula o sagrado e o divino ao líder teutônico. Para Kracauer (1988, p.332), a sequência de abertura é uma metáfora que exhibe Hitler como a “reencarnação do Pai de Todos Odin, que os antigos arianos ouviam se divertindo com seus anfitriões sobre as florestas virgens”.

Do alto, a câmera identifica a cidade por meio de suas duas igrejas medievais e de seu Castelo Imperial. O município foi precisamente selecionado para os encontros do partido, pois Nuremberg é uma das cidades antigas mais importantes do país e foi elegida, em 1927, para os congressos nazistas, tradicionalmente realizados no mês de setembro. Além disso, Hitler já havia evocado a cidade como exemplo de preservação histórica para as demais em *Mein Kampf* (2001, p.96).

Figura 45: Hitler, vindo dos céus, pousa em Nuremberg.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Cohen (1989) destaca a obsessão de Hitler pelo passado e, por isso, para o cineasta, a escolha de Nuremberg foi uma estratégia política para representar a união entre o presente e o passado histórico, que seria ressignificado

pela propaganda nazista. Cinematograficamente, a cidade medieval tornou-se o lugar adequado para retratar o modernismo reacionário de Hitler, onde o passado alemão poderia ser glorificado, mas sem deixar de exibir as novas tecnologias conquistadas pelo governo, como por exemplo por meio de demonstrativos da reestruturação bélica do exército teutônico. “Os modernistas reacionários eram ideólogos alemães que selecionavam entre as próprias tradições nacionais aqueles elementos que tornavam possíveis essas conciliações culturais” (HERF, 1993, p.28).

Safranski (2010) considera a escolha do município uma apoderação do romantismo histórico, em que Nuremberg era a representação do grande reino alemão. Nas imagens produzidas é possível identificar os símbolos arquitetônicos da cidade, construídos nos séculos anteriores, ostentando a bandeira nazista, numa apropriação clara da identidade local.

O nacional-socialismo, porém, usou o mito do reino como modelo para um grande reino germânico. [...] Havia Estados e nações, mas apenas um “reino”; ele era o título de nobreza dos alemães, que, embora tivessem sido humilhados por algum tempo, podiam pressentir uma grandeza futura. Encenava-se tal romantismo a respeito do reino. Nuremberg, um símbolo do antigo esplendor do reino, foi escolhida como a cidade onde se realizavam as reuniões do “partido do reino”. Foi o romantismo histórico que havia redescoberto esse “cofre de tesouro do reino” (SAFRANSKI, 2010, p.321).

A câmera assinala a sombra do avião projetado em movimento nas ruas da cidade, que está repleta de pessoas, formando um gigante ornamento de massa. O termo firmado por Kracauer (2009) denomina a transformação do corpo humano em ornamento, que se tornou foco de interesse estético no cinema desde a década de 1920.

O elemento portador do ornamento é a *massa*. Não o povo [*Volk*], pois, sempre que este forma figuras, elas não estão soltas no ar, mas surgem do seio da comunidade. Uma corrente de vida orgânica emana dos grupos ligados fatalmente aos seus ornamentos, que surgem como uma criação mágica e são assim providos de significado, de tal modo que não se deixam diluir em estruturas lineares presas (KRACAUER, 2009, p.92).

O uso de ornamentos de massa nos filmes foi inserido no cinema alemão durante a produção de *Os Nibelungos* (Fritz Lang, 1924) e, para Kracauer, Riefenstahl, influenciada pela obra de Lang, explorou exaustivamente essas formações ao reunir milhares de cidadãos nos congressos em Nuremberg.

O filme oficial nazista sobre o Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, prova que, ao moldar seus ornamentos de massa, os decoradores nazistas se inspiraram em *Os Nibelungos*. Os teatrais corneteiros de *Siegfried*, escadas pomposas e autoritários padrões humanos reaparecem, extremamente ampliados, no moderno filme histórico sobre Nuremberg (KRACAUER, 1988, p.115).

Para receber os participantes, um grande complexo intitulado *Reichsparteitagsgelände*⁶⁸ foi projetado por Albert Speer para ser construído na cidade. Em 1934, esse espaço já abrigava o *Zeppelinfeld*⁶⁹ e a *Luitpoldarena*⁷⁰. Outros espaços foram desenhados pelo arquiteto para constituir a área, como pode ser observado na Figura 46. No entanto, devido ao início da Segunda Guerra Mundial, as obras foram interrompidas, como é o caso do *Kongresshalle* (Salão do Congresso – atualmente abriga o *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände*⁷¹), ou sequer iniciadas, como a *Altes Stadion* (Velha Estação) e o *Märzfeld* (Campo de Marte).

Junto ao cartão postal do período, os arquivos do museu explicam o crescimento arquitetônico progressivo que os nazistas desenvolveram entre 1933 e 1939, bem como a situação do espaço no pós-guerra, que foi parcialmente bombardeado pelos Aliados no dia 02 de janeiro de 1945.

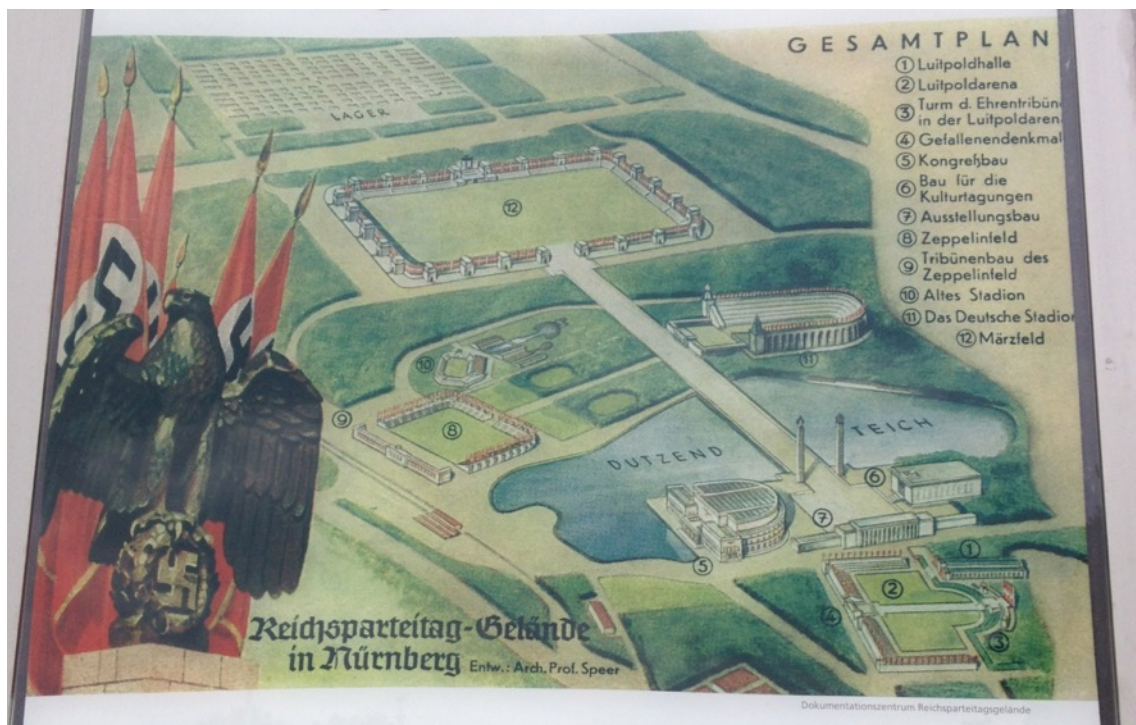
⁶⁸ Livre tradução da autora: Área do congresso do Partido Nazista.

⁶⁹ Não há tradução para *Zeppelinfeld*. Literalmente *Zeppelin* significa dirigível e *Feld*, campo. No entanto, a nomenclatura refere-se ao amplo espaço aberto com uma grande tribuna de pedras utilizada para os discursos de Hitler. O lugar foi construído em 1934 especialmente para o Congresso e parcialmente demolido no fim da guerra.

⁷⁰ Tampouco há tradução, mas *Luitpold Arena* também é uma área descoberta que abrigava parte dos ritos do congresso.

⁷¹ Livre tradução da autora: Centro de Documentação do Encontro do Partido Nazista. Apesar da nomenclatura, o museu também abriga os documentos pertencentes aos Julgamentos realizados pelo Tribunal Internacional Militar depois de 1945.

Figura 46: Cartão Postal com o projeto arquitetônico do *Reichsparteitagsgelände* (1937).



Fonte: Fotografia realizada pela autora dos arquivos do *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände* (2012).

Die Nationalsozialisten veranstalteten 1927 und 1929 die ersten Reichsparteitage in Nürnberg. Von 1933 bis 1939 bauten sie das Gelände um den Dutzendteich für die Inszenierung ihrer jährlichen Parteitage aus. Das Areal diente als Ort für des nationalsozialistischen Kults, der Machtdemonstration und der Massenmobilisierung. Architekt Albert Speer erhielt 1934 den Auftrag, auf etwa 11 km² Fläche einen Gesamtplan für eine Anlage mit entsprechenden Versammlungsflächen zu entwerfen. Danach waren als zentrale Schauplätze die Luitpoldarena, das Zeppelinfeld, das Märzfeld und die Kongresshalle vorgesehen. Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 wurden die Bauarbeiten weitgehend eingestellt. Nirgendwo sonst in Deutschland sind bis heute Reste der NS-Architektur in einem solchen Umfang zu sehen. Die monumentalen Zeugnisse der Gewaltherrschaft stehen seit 1973 unter Denkmalschutz. (*Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände*, 2012)⁷².

⁷² Livre tradução da autora: Os nazistas organizaram os primeiros Congressos do Partido em Nuremberg em 1927 e 1929. De 1933 a 1939, eles fizeram construções gradativas ao redor da lagoa *Dutzendteich* para ampliar os espaços para as reuniões locais para doutrinação do Partido. A área serviu como local para o culto nacional socialista, para a demonstração de poder e mobilização das massas. Em 1934, o arquiteto Albert Speer foi contratado para criar um projeto para uma área de 11 km² visando receber adequadamente as reuniões naquele lugar. De acordo com este projeto, a *Luitpoldarena*,

Até o congresso de 1933, a arena do *Zeppelinfeld* continha um simples palco de madeira que não representava a grandiosidade desejada por Hitler para seus encontros. Speer narra em suas memórias que o *Führer* encomendou a substituição da tribuna a ele no início de 1934. “Os trabalhos no *Zeppelinfeld* começaram, imediatamente, a fim de, pelo menos, estar terminada a tribuna antes da reunião do próximo Congresso do partido” (SPEER, 1971, p.56).

O espaço foi construído, segundo as memórias do arquiteto, inspirado no Altar de Pérgamo, um dos centros culturais do helenismo. Apesar de ser uma grande área, o congresso não se restringia ao *Reichsparteitagsgelände*. Ele também era realizado no aeroporto, no centro da cidade e até nos arredores de Nuremberg, como pode ser percebido no filme de Riefenstahl.

7.3 A atribuição identitária em *O Triunfo da Vontade*

Quando o avião de Hitler pousa, milhares de simpatizantes o esperam no aeroporto para saudá-lo, as câmeras registram uma multidão eufórica diante da presença do líder teutônico. A maioria das pessoas contempladas pelo enquadramento da câmera e pela edição são mulheres e crianças entusiasmadas, com seus braços estendidos em reverência a Hitler.

Toda vez que os filmes de propaganda nazista retratavam suas alegres multidões, ressaltavam primeiros planos de rostos possuídos por um fanatismo fronteiriço à histeria. Ao chamar esse fanatismo de entusiasmo, Goebbels estava sendo pelo menos uma vez muito modesto; na realidade, era a “brilhante chama” da histeria de massa que ele alimentava tão cuidadosamente. Goebbels pronunciou estas palavras no Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934; e o *Triunfo da Vontade*, o filme sobre esse congresso, as ilustra de modo completo (KRACAUER, 1988, p.340-341).

Ribeiro pontua que as pessoas selecionadas pela edição de Riefenstahl para a versão final da película são os indivíduos almejados pela supremacia racista

o *Zeppelinfeld*, o *Märzfeld* e o *Kongresshalle* foram planejados como espaços centrais. Com o início da Segunda Guerra Mundial, em 1º de setembro de 1939, o trabalho de construção foi em grande parte abandonado. Em nenhum outro lugar na Alemanha, há restos da arquitetura nazista nessa escala. Desde 1973, as áreas construídas foram submetidas a preservação histórica.

nazista e deveriam identificar o futuro homem alemão. “O simbolismo representado pela predominância de indivíduos “louros de pele e olhos claros, lança mão do código icônico racalista “raça ariana” como representativo de superioridade racial” (RIBEIRO, 2014, p.146).

O carro de Hitler parte do aeroporto em passeata pela cidade em direção ao hotel. Por todo o caminho, milhares de pessoas, formando um extenso corredor humano, esperam a sua passagem para cumprimentá-lo. A equipe da cineasta acompanha o *Führer* em seu carro, ele é filmado de costas permitindo revelar a multidão presente nas ruas; também é possível identificar em sua passagem as construções típicas de Nuremberg.

Na montagem, Riefenstahl intercalou a trajetória dos veículos com imagens de esculturas e fontes da cidade, reforçando a mítica romântica da cidade medieval escolhida para as reuniões nazistas.

Reapropriado pelo partido, o romantismo histórico foi distorcido nos encontros de Nuremberg e nas demais formas da propaganda nazista. A comunicação oficial do partido não visava um retrocesso, mas uma releitura do movimento. O uso de elementos já conhecidos da população foi transformado no que Safranski intitula de “postura espiritual romântica”.

Os que praticavam o poder queriam ser modernos, tecnicamente progressivos, antissentimentais, objetivos, efetivos. Não queriam ser sonhadores, voltados para o passado, isto é, não queriam ser idílicos como o Romantismo histórico (SAFRANSKI, 2010, p.321).

Löwy e Sayre pontuam a diferença entre o romantismo histórico e o “romantismo fascista”, praticado por Hitler e seus comparsas: no romantismo fascista, os nazistas recuperaram elementos tradicionais do romantismo histórico e os deturparam visando compor a identidade do nacional socialismo com forte carga antissemita. “O anticapitalismo tem frequentemente um matiz de antissemitismo: os capitalistas, os ricos e os que representam o espírito das cidades e da vida moderna aparecem com os traços do judeu” (LÖWY e SAYRE, 2015, p.96).

No caminho, o carro que transporta Hitler reduz a velocidade para o líder receber flores de uma mãe tipicamente ariana, com uma criança no colo. Ambas, a mulher e o filho pequeno, erguem seus braços em cumprimento ao homem. Na edição, a imagens dos pequenos foi explorada pela cineasta durante o transporte

do aeroporto em direção ao Hotel. Seu uso não é eventual: crianças simbolizam doçura, inocência, espontaneidade e também o futuro (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p.302).

Figura 47: Hitler segue do aeroporto para o Hotel.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A câmera também registra edifícios comuns ornamentados com bandeiras nazistas; as casas e os prédios ostentam seus felizes moradores com seus braços estendidos, evidenciando o apoio total da população ao partido. Tais cenas foram selecionadas na montagem para intercalar com as imagens do comboio.

Conforme relatado no livro *Behind the Scenes of the National Party Convention Film* (RIEFENSTAHL, 2010b), muitos planos são usados para o registro cinematográfico: a equipe capta imagens do alto dos edifícios, de outros carros, do chão e até sob patins. O tédio da imagem de um carro em movimento, assim como outros ritos cerimoniais nazistas estáticos, é rompido pelas múltiplas tomadas da câmera e da edição.

Ao chegar no hotel, novamente uma multidão espera por Hitler: soldados simetricamente alinhados são filmados. O líder entra no hotel e, na sequência, vai até a janela do seu quarto para saudar a multidão eufórica. Quando anoitece em Nuremberg, em frente ao lugar em que o *Führer* está hospedado, é organizado um encontro com os membros do partido que o saúdam; os homens carregam tochas e, sob o som de uma orquestra, demonstram seu apoio irrestrito ao maioral da Alemanha.

No dia seguinte, o amanhecer na cidade é registrado enquanto as ruas ainda estão vazias: no castelo medieval são feitas tomadas em que a bandeira nazista está fixada em suas paredes externas; o rio Pegnitz é destacado por meio de suas águas refletindo as construções das margens que também ostentam os símbolos do partido. A cidade, mais uma vez, é apoderada pela câmera e tem seus ícones medievais e românticos atualizados e deturpados pelo movimento nazista.

A suástica, presente em estandartes distribuídos pela cidade de Nuremberg e portanto, sempre presente na película, é o símbolo máximo do nazismo. Nesta sequência, este símbolo arbitrário, simbólico, mas muito eficaz, aparece ao abrirem-se as janelas das casas no amanhecer, o que busca reforçar a ideia de um novo amanhecer sob a égide do nacional socialismo. Uma nova alvorada para os valores tradicionalistas naquela sociedade, uma vez que a arquitetura que abriga estas suásticas é símbolo, de contornos mais indiciais, de valores tradicionais e de um passado de glórias (RIBEIRO, 2014, p.146).

O badalar do sino da igreja anuncia a mudança da localização territorial da película. A fusão da imagem transporta o espectador para o acampamento da juventude Hitlerista, localizado nos arredores de Nuremberg.

Figura 48: Acampamento da Juventude Hitlerista.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

As gravações exibem centenas de barracas acampadas simetricamente formando um novo ornamento; a câmera delonga-se no registro do alto demonstrando a imensa quantidade de pessoas presentes para apoiar Hitler. Ao aproximar-se do chão, é possível ver a movimentação dos homens que começam seus preparativos matinais. Trombetas e tambores anunciam o início das atividades: jovens lustram seus sapatos, tomam banho, fazem a barba. Há uma cooperação visível entre eles, o clima é amistoso e alegre.

Suas barracas estão organizadas, lado a lado. São mostrados os corpos de meninos e garotos brancos, bem alimentados, límpidos, atléticos, sorridentes, alguns vestidos com o uniforme standard do regime. A coletividade caminha sem percalços ou vozes dissonantes (até mesmo seus cortes de cabelo e ausência de

barbas são padronizados) e não falta comida (GALHERA, 2013, p.295).

Após a preparação pessoal, inicia-se o cozimento dos alimentos e o trabalho coletivo gera a refeição de todos. Após o desjejum, eles reúnem-se para praticar esportes e realizar outras atividades em conjunto. Novamente, a equipe de Riefenstahl registra a cordialidade entre os membros, especialmente por meio de imagens de jovens belos e saudáveis.

Posterior ao registro do acampamento, é o momento de a cineasta mostrar os trabalhadores rurais teutônicos, vestidos com seus trajes típicos para exibir suas colheitas. A montagem intercala imagens da cerimônia com sorridentes crianças que estão no local. Hitler chega para cumprimentar os operários. Essa cena não foi gravada no *Reichsparteitagsgelände*, mas no centro da cidade de Nuremberg. Após saudar as famílias rurais, o maioral conversa com integrantes da Frente de Trabalho do partido, presentes no lugar. Quando a apresentação chega ao fim, o *Führer* e os principais líderes do partido saem do local em desfile aberto. Novamente, um extenso corredor humano esperando para saudá-lo é visto no filme.

A próxima cena acontece no Salão do Congresso, que estava em construção em 1934. Rudolf Hess é o primeiro a falar diante de uma multidão de membros do partido ali reunidos. Ele realiza o discurso de abertura do Encontro evocando Hindenburg e os mortos da Primeira Guerra Mundial. Hess cumprimenta os representantes políticos de outros países que estão presentes no Congresso e os militares alemães, que em 1934 ainda não reconheciam Hitler como o líder absoluto das forças armadas, apesar de terem proferido um juramento de fidelidade a ele após o falecimento do presidente. Um filme para satisfazê-los seria produzido no encontro do ano seguinte (1935) e também seria dirigido por Leni Riefenstahl.

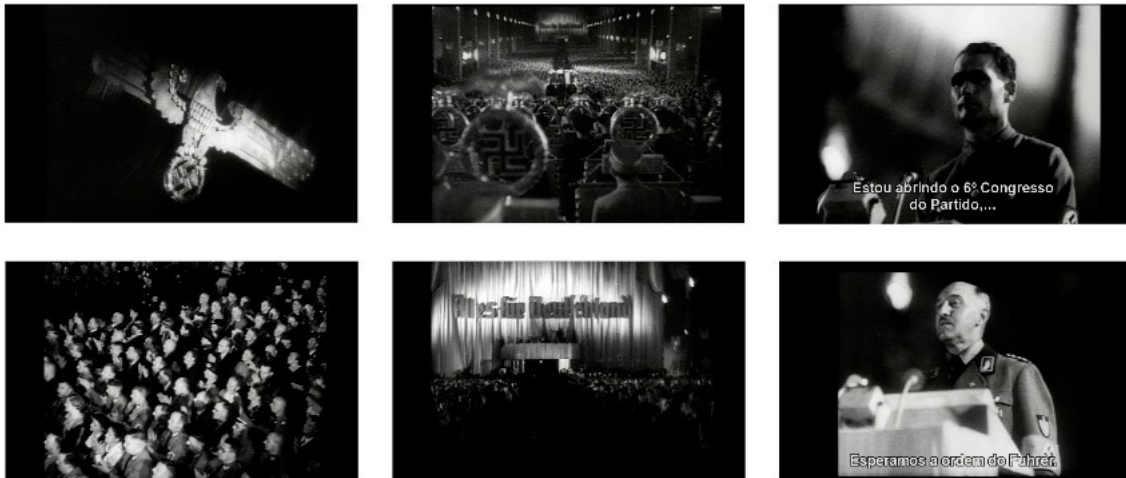
Finalmente, Hess dirige-se a Hitler, mas seu discurso dialoga principalmente com os espectadores da película; ele evoca a bandeira e os símbolos do nazismo presentes na sala, que são destacados na montagem, além de afirmar que Hitler é a grandeza da Alemanha e a esperança de todo o povo. O discurso é aplaudido pela eufórica multidão.

Em seguida, uma proclamação do líder é lida por Adolf Wagner, Ministro do Interior da Baviera; o texto, embora contraditório, proclama a paz e a guerra. Outros integrantes do partido também discursam: Alfred Rosenberg, *Reichsleiter*

ou Líder Nacional, dirige-se a juventude como a esperança de futuro para a Alemanha; Otto Dietrich, Chefe da imprensa, exige que a imprensa nacional e estrangeira fale “a verdade” sobre o partido; Fritz Todt, Inspetor geral das estradas e construções do *Reich*, comunica a construção das estradas do país, reiterando que 152 mil homens estão trabalhando nas obras; Fritz Reinhardt, Secretário de Estado no Ministério das Finanças do *Reich*, reforça a edificação das rodovias e destaca também a produção industrial alemã; Richard Walther Darré, Líder da Agricultura, afirma que a agricultura é força do país e da indústria teutônica; Julius Streicher, Governador da Francônia Superior e editor do “*Der Stürmer*”, destaca a necessidade de a Alemanha alcançar a pureza racial para não perecer; Robert Ley, Chefe da Frente de Trabalho, homenageia o trabalhador germânico e exige a valorização do trabalho braçal; Hans Frank, Ministro da Justiça, evidencia o dever de todos seguirem as diretrizes do nacional socialismo e as ordens de Hitler; Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda, frisa que a propaganda é o caminho para alcançar o coração das pessoas; e Konstantin Hierl, Chefe do Serviço de Trabalho, afirma que o povo teutônico aguarda as ordens de seu líder para o trabalho incessante. A frase final de seu discurso, “*Esperamos a ordem do Führer*”, seria repetida em outros momentos e destacada pela edição de Riefenstahl em todos os ritos falados apresentados no filme. A composição dos discursos, realizados pela cineasta, demonstra que o Partido, por meio de seu líder e seus principais representantes, está salvando a Alemanha do caos e da decadência econômica, em troca, precisa que a população seja subserviente ao ideário nazista.

A edição selecionou falas breves e objetivas para compor a versão final da película; a triagem de Riefenstahl para a abertura do congresso dialoga com os ideais propostos em *Mein Kampf*, livro originalmente dedicado aos membros do partido, como o próprio autor assinalou no prefácio. No entanto, a identidade que Hitler visava para os adeptos do movimento agora seria proclamada para todos os germânicos por meio do cinema. O objetivo era consolidar uma identidade nacional alinhada com os princípios ideológicos do nazismo, que abarcasse todos os alemães.

Figura 49: Abertura do Congresso do Partido Nazista.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A cena seguinte acontece no *Zeppelinfeld* e exibe a nova Frente de Trabalho do Partido, composta por 52 mil homens que se apresentam a Hitler. Os trabalhadores empunham pás como se fossem armas, assinalando o caráter militarizado do evento.

Tambores anunciam uma fala ensaiada exaustivamente, segundo as memórias de Speer (1971). Em uma das tomadas mais impressionantes da obra de Riefenstahl, devido a sincronização e militarismo inerente, soldados-trabalhadores de diversas regiões do país são apresentados ao público, demonstrando a unificação da Alemanha. Konstantin Hierl repete a Hitler que o grupo espera a sua ordem.

Com num rito religioso ritmado, os homens em coro declaram suas disponibilidades para trabalhar pelo país e citam de onde vieram. A edição fílmica explora a força e a quantidade: imagens entre eles são realizadas do chão, demonstrando a ordem e a disciplina; o primeiro plano seleciona rostos fortes exibindo a determinação e a identidade imagética do alemão almejado, que evoca a beleza grega clássica; já as tomadas aéreas destacam a multidão que formam um gigantesco ornamento de massa. Para Galhera, a cena é uma evidência do totalitarismo presente em o *Triunfo da Vontade* que a cineasta não disfarçou.

a câmara captura uma multidão em casca obediente, servil, amadora e leal à raça ariana. Talvez aqui tenha escapado à “Leni” um dos princípios tão venerados às democracias, justamente por

ser tão importante: a pluralidade de ideias. Não há voz ressonante nas multidões que “Leni” descreve. Não há oposição, apenas situação. E ela é totalitária. Ao tentar demonstrar absoluto consenso e força ao partido-Estado, ela deixa escancarada a característica marcante de totalitarismo do nazismo. Há medo. Medo velado. Nunca demonstrado deliberadamente no filme, mas implicitamente, assim como ocorria no cotidiano do cidadão ariano comum (GALHERA, 2013, p.298).

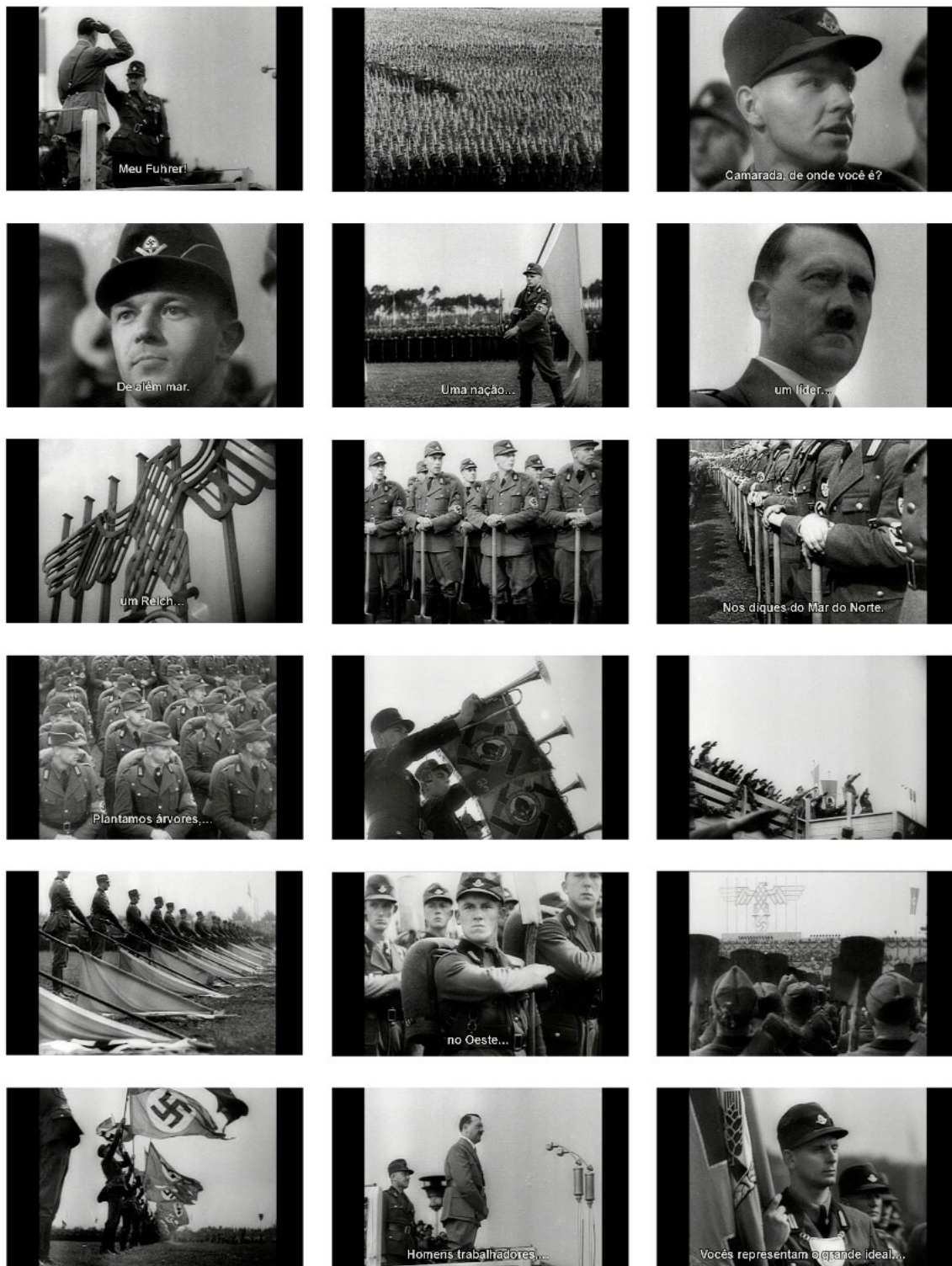
Durante a proclamação, os homens afirmam em voz segura: “uma nação, um líder, um *Reich!* Alemanha!”. Trombetas anunciam a extensão do conjunto de rituais que remetem ao caráter religioso, amalgamando elementos pagãos e cristãos, por meio de um canto entoado por todos os presentes no *Zeppelinfeld*. A militarização dos trabalhadores é percebida novamente quando um jovem anuncia: “quem não for para as trincheiras, nem ficar sob o fogo das granadas não pode ser considerado soldado. Com nossos martelos, machados, pás e ancinhos somos a tropa jovem desse *Reich*”.

Novas regiões e cidades são citadas enquanto as bandeiras nazistas são destacadas na edição. Reitera-se a proposta de paz e, ao mesmo tempo, os rituais são repletos de indicações militaristas e militarizantes.

Hitler repete a afirmação dos membros em seu discurso, destacando a importância do trabalho no campo e reforçando a necessidade de unir os teutônicos. A montagem da película encerra a cena com uma marcha dos soldados-trabalhadores empunhando suas pás e bandeiras do trabalho.

A reunião seguinte contemplada pela película acontece no período noturno: é o encontro da SA com seu novo líder, Viktor Lutze, esperado por milhares de integrantes que portam fogos de artifício – acessórios fundamentais para gerar luminosidade para a câmera. Lutze, em sua exposição inicial, requer para si a identidade de membro fundador da SA no início do movimento nazista; exige também que seus subordinados jurem lealdade a Hitler. Tal fato é significativo, pois o assassinato de Röhm, ex-líder da SA, tinha acontecido em julho, menos de dois meses antes do encontro. O fim de seu discurso é apoiado massivamente pelos homens presentes, demonstrando que os membros que restaram depois dos assassinatos de julho estavam dispostos a fidelidade irrestrita. Fogos de artifício são projetados ao fim da reunião e os integrantes comemoram, demonstrando que a SA não estava mais dividida e que também apoiava Hitler.

Figura 50: Trabalhadores teutônicos.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

O próximo destaque do audiovisual é a juventude hitlerista. Tambores e trombetas anunciam a entrada do *Führer* na *Luitpoldarena*, acompanhado de Baldur von Schirach, líder do grupo, sob forte comoção. O primeiro rito é uma marcha em que os homens apresentam-se a autoridade máxima. Após a encenação, o representante da equipe fala em nome de todos, proclamando a fidelidade de seus integrantes e desejando a extinção de classes sociais entre eles; como Hierl, afirma ainda que todos esperam as ordens de Hitler.

Ao passar a palavra para o *Führer*, a multidão realiza a saudação nazista em forte coro. Seu discurso pede lealdade e afirma que os jovens representam o futuro do país. Repete a fala de Schirach solicitando o cessar das classes sociais e reitera que isso dependerá principalmente desse grupo; Hitler proclama seu desejo de paz, mas também roga que os jovens sejam corajosos. Após sua exposição, desfila de carro entre os homens, que abrem espaço para que seu veículo transite enquanto o saúdam.

Em seus juramentos, os integrantes declaram que irão trabalhar por todo o país, não apenas por sua região; o objetivo é a unificação dos estados e cidades. Essa cena produzida por Riefenstahl evoca simultaneamente o trabalho e a militarização da Alemanha: embora os homens apresentem-se como operários rurais, sua disponibilidade para a guerra é evocada por meio do discurso proclamado e de seus posicionamentos corporais. A ambiguidade entre a paz e a valentia foi explorada na edição da película demonstrando aos germânicos que o partido nazista visava a estabilidade interna, mas, caso necessário, estaria pronto para um conflito armado. Para Kracauer (1988, p.342), a cena é um ornamento vivo que perpetuou a metamorfose do congresso e transformou a massa em uma “superunidade instrumental”.

A juventude recebia grande dedicação do partido porque Hitler sabia que seriam eles quem continuariam o projeto nazista no caso de sua ausência, o que confere o caráter de longa duração do regime e, em consequência, a perseverança na ideia do Reich de mil anos. Então, a identidade que o nazismo visava implantar para toda a população deveria ser iniciada entre os integrantes desse grupo. O discurso de extinção de classes é coerente com o extermínio do partido comunista e das prisões efetuadas em 1933; também é condizente com o texto de *Mein Kampf*,

em que o autor considera os judeus e os marxistas um só grupo social e clama por sua expulsão.

Figura 51: Jovens Nazistas.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Complementarmente, a edição de Riefenstahl dirigida ao povo (*Volk*) cria uma unidade entre os teutônicos e anula as diversidades, principalmente as classes sociais e os estrangeiros. O *Triunfo da Vontade* ressignifica o passado e combate o caos da República de Weimar por meio de demonstrativos já palpáveis para a

população, como a recuperação econômica do país e a almejada pureza da raça ariana. O discurso da obra fílmica é uma convocação aos alemães de todas as regiões, excluindo claramente os forasteiros, para o alinhamento identitário com o nazismo.

Construído em um ritmo crescente, em que as primeiras cenas do filme retratam atividades passivas e amistosas, elas preparam o espectador para a força da nova Alemanha. O evento escolhido para ser exibido após a reunião com a Juventude Hitlerista é uma apresentação militar, algo simbólico para o país, já que após a Primeira Guerra, a Alemanha fora limitada no tamanho de seu exército.

A cena selecionada por Riefenstahl é breve, no entanto, o renascimento da força militar do país é uma estratégia de reparação de parte do trauma gerado pelo Tratado de Versalhes.

Figura 52: O renascimento do exército.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A proibição do exército: a proibição de uma prática determinada e sacrossanta, sem a qual era-lhe difícil conceber a vida. A proibição do exército foi como a proibição de uma religião. A fé dos pais fora coibida; restabelecê-la era o dever sagrado de cada um. Nessa ferida remexia a palavra Versalhes, a cada vez que era empregada; mantinha-a viva, de modo que ela seguia sangrando e não cicatrizava mais. Enquanto a palavra Versalhes prosseguisse sendo pronunciada com toda a energia nas assembleias das massas, estava afastada toda e qualquer possibilidade de cura (CANETTI, 1995, p.180).

Como afirmado anteriormente, no encontro do ano seguinte, a cineasta dedicaria suas gravações exclusivamente aos homens do exército; embora em 1935, durante o congresso do partido em Nuremberg, as Leis Raciais tenham sido divulgadas e, com isso, a perseguição aos estrangeiros foi oficialmente proclamada, *Dia da Liberdade (Tag der Freiheit, 1935)* concentra-se em retratar exclusivamente as forças armadas e o seu renascimento.

Após a apresentação do poder bélico nazista, o *Triunfo da Vontade* exhibe uma reunião noturna com 200 mil líderes do partido no *Zeppelinfeld*. Speer relata em suas memórias que o motivo desse encontro noturno foi a aparência física dos integrantes, que há tempos haviam deixado de representar a vitalidade que Hitler esperava deles.

Todos os anos, celebrava-se no *Zeppelinfeld* uma cerimônia da qual participava o corpo dos funcionários médios e modestos do partido. Se as SA, o Serviço de Trabalho e, naturalmente, também a Wehrmacht produziam grande impressão em Hitler e nos assistentes, durante as suas demonstrações de massa, pela perfeita disciplina, era de fato difícil apresentar de maneira apreciável a gente composta de funcionários do partido. A maioria tinha transformado em volumosas barrigas as pequenas prebendas que usufruíam. Não se podia fazer que eles marchassem em filas exatamente alinhadas. [...] Eu tive então uma ideia salvadora: - Façamos então que eles marchem no escuro (SPEER, 1971, p.59).

O discurso de Hitler aos integrantes do partido evoca o congresso anterior, solicita o sacrifício coletivo, a dedicação irrestrita ao povo teutônico e a formação do estado nazista; o *Führer* exige que todos os presentes sejam leais ao nacional socialismo e, conseqüentemente, a ele.

Posteriormente, Hitler reúne na *Luitpold Arena* a SA e a SS para uma integração entre as tropas que, desde a Noite das Facas Longas, estavam em dissonância. O motivo oficial, justificado pelo filme, da junção das duas equipes é homenagear Hindenburg e os mortos da Primeira Guerra. Hitler, acompanhado de Heinrich Himmler (líder da SS) e Viktor Lutze (líder da SA), marcham em direção ao *Ehrenhalle*⁷³. Além da união que o líder nazista precisava garantir entre suas duas tropas, referenciar o presidente morto foi um ato de estratégia política para

⁷³ Livre tradução da autora: Salão de Honra. Apenas esse espaço do *Luitpold Arena* não foi destruído ao fim da guerra.

aumentar seu apoio entre os militares (BACH, 2008, p.129). Complementarmente, Ribeiro (2004) afirma que a cena exhibe a força primeira de Hitler e seus aliados; o autor observa uma metáfora entre a homenagem aos mortos e o renascimento da Alemanha.

Nenhuma cena em *O Triunfo da Vontade* é tão significativa do que a décima que ocorre durante o ritual de memória aos mortos e revista militar na vasta Arena de Luitpold. Essa cena é uma intensa demonstração da força vital do Partido Nazista. Ela inicia-se com um tributo à morte. Aqui, o Führer, o “pai da criação”, está trazendo a Alemanha morta de volta a vida, e aqui, pelas suas mãos abençoadas, é a maior exibição daquela vida, quase um milhão de homens marchando como se eles fossem uma única força – unidos pelo seu iluminado líder (RIBEIRO, 2004, p.357).

No rito fúnebre, os três homens chegam ao Salão de Honra, que porta uma gigantesca coroa funerária e tem seu corredor composto por fogos laterais, como se fossem grandes velas. Ao invés da convencional saudação e euforia entre os homens, o silêncio é absoluto durante o tributo aos mortos. O tributo do sacrifício por meio da morte corrobora para a construção de uma nação imaginada, segundo o conceito proposto por Anderson (2008), reforçando o amor pela pátria entre os homens das duas tropas (SA e SS).

O registro de parte dessa cena foi gravado por Riefenstahl no carro construído por Speer especialmente para esse fim e fixado em uma das bandeiras do *Luitpoldarena*. Na versão final da película, em que tomadas são intercaladas entre o alto e o chão, é possível ver o veículo em movimento e a cineasta em seu interior. “Hitler marcha por blocos maciços de dezenas de milhares de membros fardados do partido, em uma cerimônia claramente organizada para fazer sentido visual apenas através da lente de uma câmera montada nas alturas” (KEMP, 2011, p.141). A ordem e a simetria são destacadas nesse gigantesco ornamento de massa, a edição também alternou imagens dos símbolos nazistas com a multidão.

Os três líderes retornam em silêncio diante das tropas. No mesmo espaço, após a condecoração, a SA e a SS unem-se para demonstrar a formação atual do partido e, juntas, jurar lealdade a Hitler. Sistemáticamente organizados, os membros marcham empunhando suas bandeiras. Após a apresentação dos

homens, Viktor Lutze, líder da SA, discursa e, assim como nos ritos anteriores, ele declara que sua tropa aguarda as ordens do *Führer*.

Figura 53: A homenagem aos mortos e a unificação da SA e SS.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora

Após Lutze, Hitler evoca os assassinatos de julho, justificando-os como uma resposta a suposta traição que acontecera. No entanto, declara que a SA e a SS são leais e fiéis e que assim devem permanecer. O discurso de Hitler afirma que o motivo de as tropas estarem reunidas é a pacificação entre elas. Simbolicamente, ao fim de sua exposição, novas bandeiras são distribuídas aos homens enquanto canhões são disparados.

A penúltima cena do filme de Riefenstahl é gravada fora da área destinada aos encontros do partido. Hitler realiza um desfile público com todos os integrantes do congresso na Praça do Mercado Central de Nuremberg, renomeada

para Praça Adolf Hitler durante o período nazista. O *Führer* chega em seu veículo seguido de um comboio, que transporta os principais líderes do partido.

Figura 54: Desfile de todos os participantes do Congresso no Centro de Nuremberg.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora

As imagens evocam o início do filme quando a cidade de Nuremberg e seus principais símbolos são explorados pela câmera e pela montagem; outra vez, as pessoas estão nas janelas para assistir e saudar a comitiva nazista. Novamente, a população selecionada para a composição da versão final de *O Triunfo da Vontade* são crianças, jovens e adultos; todos são loiros, belos e felizes, representando a desejada “raça pura” nazista.

O caráter tedioso das cinco horas de desfile foi resumido por Riefenstahl em 18 minutos. Além disso, para dar dinâmica ao repetitivo evento, a diretora explorou na montagem do filme imagens das pessoas que assistiam, os ornamentos de massa, as tomadas altas e baixas das câmeras, além de intercalar planos médios, gerais e de close. Estes últimos foram usados para evidenciar a presença de todos os líderes da Alemanha no encontro e que, onze anos mais tarde, estariam outra vez na cidade para serem julgados pelo Tribunal Internacional Militar devido aos crimes cometidos na Segunda Guerra. Os primeiros a desfilar em frente dos cidadãos de Nuremberg são os membros da SA; alegoricamente, a tropa da SS encerra a parada no centro da cidade.

A dinâmica da captação e da edição cinematográfica é uma influência que o cinema alemão sofreu desde a produção de *Variedades* (1925); assim, a diretora conseguiu gerar movimento no estático desfile nazista e manter a atenção de quem o assiste.

A última cena da película é o encerramento do congresso. Hitler, acompanhado de seus aliados, adentra o salão para a cerimônia de conclusão do encontro. Novamente, um grande desfile com as bandeiras nazistas é realizado. Os planos, outra vez, são alternados e uma câmera é posicionada entre os homens, registrando a parada de muito perto de modo a transportar o espectador para dentro da película. A cena é reiterativa e reforça a concepção de toda a obra cinematográfica, posicionando Hitler como o grande salvador da Alemanha e de todos os teutônicos.

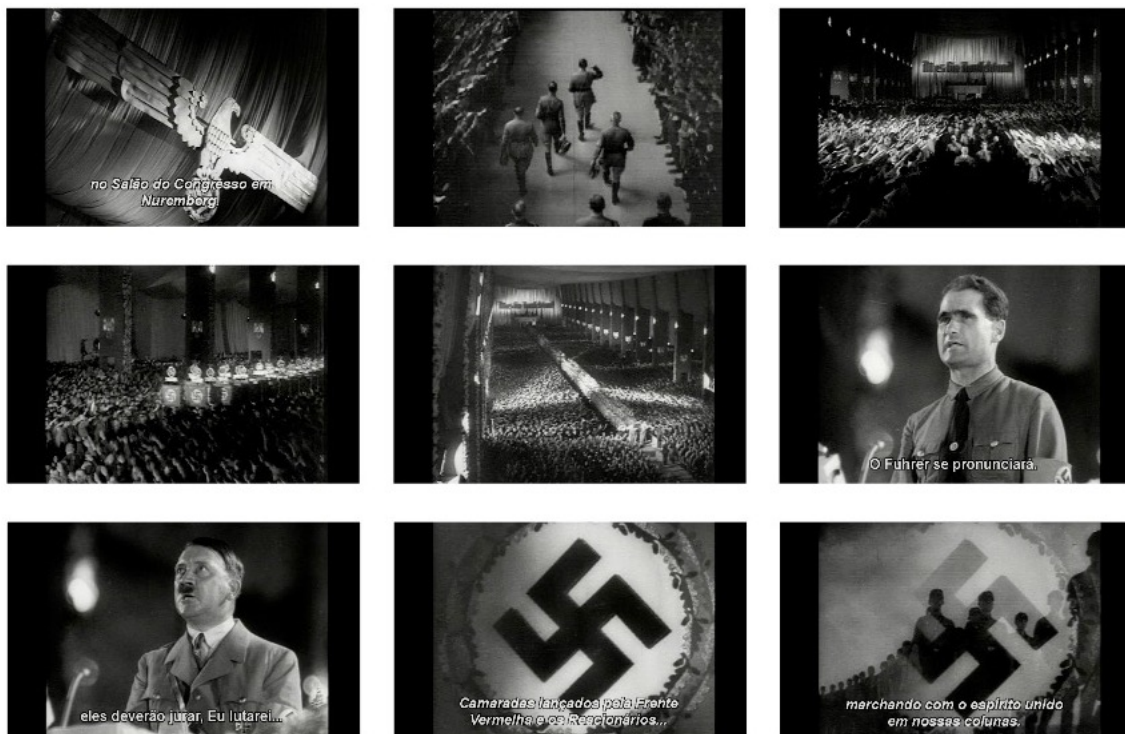
O efeito acumulado do filme *O Triunfo da Vontade* sugere que os alemães triunfarão sobre a individualidade, a adversidade e a desunião com a força e a determinação de sua vontade. Dessa maneira, a massa está relacionada com o líder para alcançar a sua redenção. Encerra-se o filme, consagrando a figura do profeta da

nação, a sua vontade transforma-se no ideal da nação alemã (RIBEIRO, 2004, p.358).

Diferentemente da abertura, em que Hitler pessoalmente não se pronunciou, agora ele participa do encerramento, reforçando todos os discursos proferidos, valorizando o partido e requerendo para si o culto entre os alemães. Rudolf Hess, que realizou o exórdio do encontro, é também quem o encerra. Seu pronunciamento é breve e assertivo, Hess afirma: “O Partido é Hitler! Hitler é a Alemanha, como a Alemanha é Hitler! Hitler, salve a vitória, salve a vitória”.

A canção inspirada na vida e, sobretudo, na morte de Horst Ludwig Wessel (1907-1930), integrante do Partido Nazista e assassinado por opositores quatro anos antes do encontro, é selecionada por Riefenstahl para conduzir o desfecho do filme. Ao longo da obra cinematográfica, o inimigo é apenas pontuado, no entanto, ao final da produção fílmica, os opositores são destacados para que não existam dúvidas de quem deve ser combatido na nova Alemanha.

Figura 55: Encerramento do Congresso de 1934.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora

A música é um tributo a SA e afirma que seus membros fuzilam os reacionários e a Frente Vermelha, numa menção direta a violência cometida, desde 1924, contra os judeus e comunistas, que até agora não haviam sido claramente citados nos discursos selecionados pela cineasta para integrar a versão final da película.

Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen! SA marschier mit mutig-festem Schritt. Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen. Marschieren im Geist in unseren Reihen mit. Die Strasse frei den braunen Bataillonen. Die Strasse frei dem Sturmabteilungsmann! Es schau auf's Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen. Der Tag für Freiheit und für Brot bricht an! Zum letzten Mal wird nun Appell geblasen! Zum Kampfe steh'n wir alle schon bereit! Bald flattern Hitlerfahnen über alle Strassen. Die Knechtschaft dauert nur noch kurze Zeit! Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen! Sa marschier mit ruhig-festem Schritt. Kameraden, die Rotfront und Reaktion erschossen. Marschieren im Geist in unseren Reihen mit (Hino composto por Horst Wessel, membro da SA)⁷⁴.

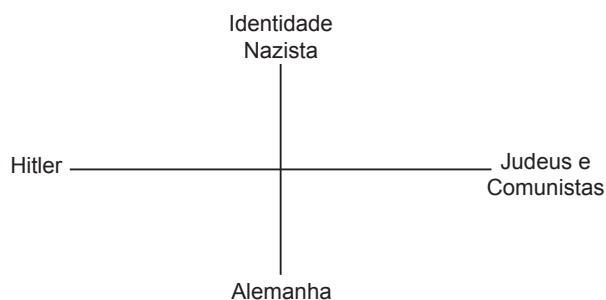
Influenciada por técnicas consagradas do cinema mudo, como o uso do *lettering* e a ausência de narrador durante a trama, Riefenstahl explora a técnica sonora em algumas das cenas, especialmente na fala ritmada dos trabalhadores e no uso da música de encerramento. A escolha da canção final da película não é eventual, servindo ideologicamente para firmar o inimigo da nação nazista.

7.4 O esquema quaternário em *O Triunfo da Vontade*

O *Triunfo da Vontade* observado pelo esquema quaternário de Canevacci apresenta os seguintes eixos:

⁷⁴ Livre tradução da autora: A bandeira hasteada! As fileiras bem alinhadas! A SA marcha com passo firme e corajoso. Camaradas que a Frente Vermelha e os Reacionários fuzilaram. Marcham em espírito em nossas fileiras. As ruas livres para os batalhões marrons. A rua livre para o pessoal da Tropa de Assalto! Olham para a suástica milhões cheios de esperança. O dia da liberdade e do pão está chegando! Pela última vez é lançado o chamado! Para a luta já estamos todos prontos! Em breve a bandeira de Hitler flutuará sobre todas as ruas. A nossa servidão não irá durar muito mais! A bandeira hasteada! As fileiras bem alinhadas! A SA marcha com passo firme e corajoso. Camaradas que a Frente Vermelha e os Reacionários fuzilaram. Marcham em espírito em nossas fileiras.

Figura 56: O esquema quaternário em o *Triunfo da Vontade*.



Fonte: Elaborado pela autora.

Pater é a força motriz, é a origem e o poder; no filme de Riefenstahl, *Pater* é a Identidade Nazista. Na película, é representado pela atribuição identitária que os nazistas buscavam implantar na Alemanha para todos os teutônicos. Como um sintagma, a Identidade Nazista, definida por Hitler em *Mein Kampf*, pode ser dividida em quatro temas principais: saúde e trabalho para os alemães, exército forte para proteger o país e extermínio total dos judeus e comunistas.

Em o *Triunfo da Vontade*, *Pater* é simbolizado pelos três primeiros itens nas diversas cenas do filme como, por exemplo, por meio de jovens praticando atividades físicas coletivas, trabalhadores dispostos a reconstruir o país e militares jurando fidelidade e obediência irrestritas.

Os homens, mulheres e crianças registrados são belos, bem vestidos, saudáveis e alegres. Eles representam a identidade corpórea almejada pela ideologia nazista, inspirada na estética grega. Soma-se ao corpo idealizado, o desejo de espaços públicos considerados adequados para a construção identitária teutônica: a cidade medieval preservada e destacada, com suas ruas limpas e ornamentos nazistas evidenciados nas paisagens urbanas, além dos demais espaços planejados e bem cuidados. O respeito ao passado cultivado pela propaganda nazista visava a conquista da população no presente.

O trabalho também compunha a identidade visada para o povo teutônico e, por meio de imagens que valorizam os homens trabalhadores e os fazendeiros, Riefenstahl dedicou duas das onze cenas da película para enaltecê-los. Enquanto as famílias camponesas apresentam suas colheitas e são cumprimentados por Hitler, 52 mil homens apresentam-se ao *Führer* e ao país afirmando disposição para

construir a nova Alemanha. Os discursos reforçam as imagens e glorificam o trabalho, reforçando a sua importância para a constituição da Identidade Nazista.

Reduzido pelo Tratado de Versalhes, o Exército também faz parte do ideal que Hitler almejava. Assim, a montagem do filme destaca exclusivamente o renascimento e a reestruturação do exército germânico em uma das cenas apresentadas. No entanto, outras imagens selecionadas possuem caráter militarizado, como a que homenageia os mortos ou mesmo a apresentação dos trabalhadores no *Zeppelinfeld*. Desse modo, a Identidade Nazista (*Pater*) em o *Triunfo da Vontade* é composta e materializada cinematograficamente pelas cenas de saúde, trabalho e exército.

Filius é o herói, sua pretensão é tornar-se *Pater*; na película de Riefenstahl, *Filius* é Hitler. A viagem é sua condição normal dentro da trama cinematográfica, ele deverá realizar todo o processo necessário, superando as dificuldades, para estabelecer a condição almejada. Na película, Hitler é quem irá reconstruir o país e salvar os germânicos da fome, do desemprego, da especulação financeira e, principalmente, dos judeus e comunistas.

Os enquadramentos da câmera colaboraram para transformá-lo em mito: vindo dos céus, fora ele quem ordenou a produção da obra cinematográfica. Numa analogia a produção anterior de Riefenstahl, em que Junta também vinha das alturas para o vale profano, o *Führer* chega a Nuremberg para o Congresso.

Kracauer observa nessa cena a influência de outros filmes em que a cineasta participou como atriz, como *O delírio branco* (1931) e *Tempestade sobre o Monte Branco* (1930). Para o autor, Riefenstahl transportou a idolatria que os alemães e ela própria tinham pelos montes para a adoração ao *Führer*. “O fato de, na sequência de abertura do documentário nazista o *Triunfo da Vontade*, massas de nuvens semelhantes cercarem o avião de Hitler em seu voo para Nuremberg, revela a total fusão do culto à montanha com o culto a Hitler” (KRACAUER, 1988, p.300).

Rees (2013, p.124) percebe na abertura da película uma analogia de Hitler e o messias enviado por Deus, além disso, para o autor, determinados elementos escolhidos por Riefenstahl para compor a montagem do filme, como o fogo em alguns rituais, a exploração da imagem da suástica e as repetições de

frases durante os discursos despertam no espectador a associação de um rito religioso, em que Hitler é o herói salvador.

Em todas as gravações, o maioral é visto no centro e acima dos demais; os palcos que Speer construiu colaboraram para a gravação desses planos. Sua passagem é ovacionada pela multidão que o aguarda para saudá-lo, seja na trajetória do aeroporto para o hotel ou nas reuniões feitas no *Reichsparteitagsgelände*. Todas as cenas convergem em *Filius*, o guardião do país; Hitler é o herói que impõe sua auto-identidade de salvador da Alemanha, ele guiará a população e a protegerá, exterminando aqueles que impedem o crescimento do país.

Outro ponto destacado na montagem é a lealdade exigida das pessoas ao herói, como se ele fosse alguém divino e inquestionável; esse fato seria exaustivamente explorado pela propaganda até 1945.

Adolf Hitler cresceu em poder e prestígio, até receber um nível de adulação incomparável na história europeia moderna. Um motivo crucial para essa transformação foi a criação de uma aura carismática ao redor de Hitler – uma aura cuja legitimidade era mescla de uma justificativa antiquíssima para uma liderança (o endosso espiritual) e uma justificativa moderna (a ciência) era nova. E foi extremamente bem-sucedida. [...] Os seguidores de Hitler se tornaram mais confiantes e ganharam autoestima, por conta da fé que tinham nele. Havia a crença de que Hitler dava um significado especial às suas vidas (REES, 2013, p.122-123).

Riefenstahl seleciona discursos que proferem a afirmação “*Esperamos a Ordem do Führer*”; a consagração da fidelidade requerida vem por meio do discurso de Hess, no encerramento do Congresso, quando sua fala visa a fusão de Hitler e da Alemanha, objetivando implicitamente dizer ao espectador que a deslealdade ao *Führer* é uma traição a própria pátria.

Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários (...). Não se pode esperar essa lealdade a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de outros laços sociais – de família, amizade, camaradagem – só adquirem o sentido de

terem lugar nesse mundo quando participam de um movimento, pertencem ao partido (ARENDR, 1989, p.373).

Spiritus é quem irá auxiliar *Filius* a atingir seu objetivo, submetendo-se a ele; por sua natureza feminina irracional, pode ser seduzida e ficar momentaneamente ao lado de *Diabolus*. *Spiritus* é a Alemanha na obra cinematográfica, o apoio irrestrito de todo o país é essencial para Hitler fazer-se *Pater*.

Nas imagens de Riefenstahl, a nação está fragmentada por grupos de crianças, jovens, mulheres, trabalhadores, fazendeiros e o exército. Todos, por meio de suas respectivas funções, devem ajudar o herói a alcançar a plenitude nazista no país: o trabalhador seria o responsável pelo crescimento econômico, a mulher pela educação e procriação dos filhos, os jovens pela saúde e beleza do novo alemão, o exército pela defesa da pátria, ou seja, toda a Alemanha deveria desempenhar a missão que lhe fosse designada, sem questionamentos ou desvios.

O filme visa demonstrar para todo o país que *Spiritus* encontra-se em plenitude com *Filius*, apoiando-o de modo irrestrito. Durante a montagem da película, Riefenstahl selecionou imagens que validam a legitimação do herói e a corroboração de *Spiritus*: as famílias estão nas janelas de suas casas ou nas ruas de Nuremberg; os trabalhadores apresentam-se dispostos e as tropas da SA e da SS estão unidas e em comunhão; o exército também proclama publicamente a sua devoção.

Riefenstahl constrói *Spiritus* por meio de pessoas saudáveis, bonitas e jovens, excluindo os doentes e os idosos. “Dessa forma, o nazismo foi apresentado ali como algo enraizado numa combinação de pseudoreligião e ciência pseudodarwiniana” (REES, 2013, p.124).

Diabolus é quem tentará impedir o êxito de *Filius*, é o anti-herói, aquele que precisa ser eliminado na trama. Na película de Riefenstahl trata-se do judeu e do comunista, ambos tornados um só pela propaganda nazista, ou seja, a figura do parasita que teria sido o responsável pelas tragédias e pela miséria enfrentada por *Spiritus*; e que, agora, deveria ser excluído para que *Pater* fosse plenamente possível.

Em o *Triunfo da Vontade*, o semita/comunista é o elemento camuflado, porém, ele é facilmente identificável nos primeiros letreiros da película, no discurso

de Julius Streicher, durante a abertura do Encontro, na oratória de Schirach e Hitler aos jovens e também na canção de encerramento do filme. A evocação do trauma alemão no *lettering* inicial tem implícito a culpabilidade do povo judeu/marxista devido a derrota da Alemanha na guerra e suas consequências; Streicher exige a pureza racial para o país; Schirach e Hitler pedem a extinção de classes sociais, elemento organizador de uma sociedade marxista; e a música de Wessel é explícita, os reacionários e os vermelhos seriam exterminados – a ordem só seria estabelecida por meio do combate aos comunistas e judeus.

A construção identitária nazista é edificada em oposição aos inimigos, personificados nos judeus e nos comunistas, visando sua desumanização e destruição. Muitas películas exploraram essa questão desde o início de 1933, quando Hitler tornou-se Chanceler do país, como *O Jovem Hitlerista Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933), em que o comunismo deveria ser combatido para o triunfo teutônico.

Visando a consolidação da identidade nazista, obras filmicas e peças de propaganda se apropriaram de diversos elementos da cultura alemã histórica, ressignificando-os. Uma dessas películas é o filme de Riefenstahl, um produto cultural que traduziu cinematograficamente o “modernismo reacionário” de Hitler e contribuiu para a formação identitária dos teutônicos; as imagens e discursos inseridos na montagem retomam a tradição histórica e a transformam sob a ótica nazista.

Desse modo, o *Triunfo da Vontade* (1935), projetado no *Ufa Palast am Zoo* na noite do dia 28 de março de 1935, exhibe a reunificação nacional na figura de Adolf Hitler e apregoa a identidade buscada para os alemães mediante o sacrifício coletivo, o trabalho árduo, a juventude disciplinada e o apoio militar irrestrito. A obra representa um marco na história cinematográfica por sua alta qualidade técnica e estética, mas também por contribuir na transformação de Hitler em mito, colaborando assim para a consolidação do herói na identidade nazista.

O documentário é coerente com a política do *Führer* ao não permitir possíveis grupos que se contrapõem a Hitler e o nazismo, reforçando a ideia de Hitler que identificaria todo alemão como nazista. O filme foi uma peça importante para alavancar e disseminar a perspectiva do carisma de Hitler, elemento muito invocado até os dias atuais para explicar, justificar e desculpar a participação de

muitos alemães na Segunda Guerra Mundial, assim como seu apoio irrestrito e incondicional ao líder nazista.

Destaca-se ainda que o *Triunfo da Vontade* é a definição de nazismo segundo Riefenstahl e, ao mesmo tempo, onde a cineasta deixa clara a sua filiação ao nazismo, por mais que ela negue tanto em sua biografia quanto nos vários depoimentos que prestou desde o final da guerra até sua morte. Devido ao seu alinhamento ideológico, a cineasta colaborou, por meio de sua produção, para a construção da identidade nazista nos primeiros anos em que Hitler estava no poder, por isso, sua permanência no centro político da Alemanha foi um processo natural, já que sua perspectiva era coerente com a proposta do *Führer*. Provavelmente devido a sua orientação fanática e a sua construção cinematográfica religiosa, ele a nomeou para dirigir outros dois filmes que deveriam ratificar o seu governo e potencializar a adoração nazista: *O Dia da Liberdade* (1935) e *Olympia* (1936).

8. *Olympia* e os Jogos Olímpicos de Berlim

Em 1936, ano que Berlim receberia os Jogos Olímpicos, Adolf Hitler encontrava-se confortável no poder: a opinião pública nacional estava favorável e os opositores haviam sido neutralizados ou extintos. Nesse período, Riefenstahl estava no epicentro do governo nazista; a diretora já havia realizado três exitosas obras cinematográficas que registraram os encontros do partido em 1933, 1934 e 1935. Parte da estabilidade do *Führer* naquele ano devia-se a identidade que Riefenstahl auxiliou a construir entre os teutônicos com suas produções e, em 1935, a ela foi atribuído o desafio de produzir um filme sobre os jogos olímpicos, que aconteceriam no ano seguinte, visando demonstrar ao mundo a nova Alemanha. Este capítulo analisa o filme *Olympia*, produzido entre 1936 e 1938, objetivando compreender a construção identitária da Alemanha nazista que a cineasta projetou para exibir em outros países e de que modo a película foi utilizada para construir uma face aceitável do nazismo. Fracionada em duas partes, *Olympia, Festa dos Povos* (*Olympia, Fest der Völker*, 1938) e *Olympia, Festa da Beleza* (*Olympia, Fest der Schönheit*, 1938), essa pesquisa compreende que ambas são constituintes de uma só obra.

8.1 A preparação de Berlim para o recebimento dos Jogos Olímpicos

Hitler decidiu que os Jogos ofereceriam a oportunidade de os alemães, identificados como aliados do regime nazista, mostrarem a sua melhor imagem e influenciarem positivamente a opinião pública mundial; por isso, cada detalhe deveria ser verificado com cautela. O modernismo reacionário nazista durante o evento esportivo visava transmitir a herança da Grécia antiga para a Alemanha moderna e tecnológica. “A máquina de propaganda nazista deveria funcionar em tempo integral para mostrar a todos que a Alemanha era não só uma nova grande potência, mas também o país mais rico e feliz do planeta, apesar da inveja de seus rivais” (HOLMES, 1974, p.7).

Sob pressão internacional devido às Leis Raciais promulgadas em Nuremberg em 1935, os líderes esportivos tentaram angariar atletas judeus para que participassem dos jogos representando a Alemanha e, com isso, dissimular o

antisemitismo teutônico para a imprensa internacional. No entanto, os semitas haviam sido privados de seus treinamentos desde 1933 e, consecutivamente, não estavam preparados para disputar qualquer modalidade olímpica. A solução encontrada foi convidar dois meio-judeus, Helene Mayer, praticante de esgrima, e Rudi Ball, competidor de hóquei no gelo, que viviam fora do país e estavam em condições de competir; ambos aceitaram o convite.

Estes dois atletas foram úteis à Alemanha, não tanto pelo desempenho que tiveram no seio do time alemão [...], mas sobretudo pela propaganda que o governo alemão fez às suas custas. Foram muitos os comentários favoráveis de que a Alemanha, longe de discriminar os judeus, chegava a recrutar para os Jogos os alemães semitas que viviam no exterior (HOLMES, 1974, p.17).

Complementarmente, visando neutralizar a opinião de outros países, a perseguição aos semitas que ainda viviam no país tornou-se discreta e praticamente invisível para o público estrangeiro; os cartazes que exibiam as Leis promulgadas em Nuremberg no ano anterior, vetando a presença de judeus em diversos estabelecimentos, foram discretamente retirados. As ações realizadas naquele ano foram cautelosas, mas continuaram a existir, como, por exemplo, a “arianização” das empresas judaicas, que significava na prática a compra de negócios semitas por alemães por valores irrisórios (EVANS, 2010c, p.642).

Para a maior parte dos germânicos, em 1936 o regime nazista era percebido com otimismo e, por isso, o governo conseguiu o apoio da população para receber bem os turistas de outras nacionalidades. “A maioria dos alemães comuns queria paz e prosperidade. Hitler parecia ter estabelecido as bases para isso. Restaurara a autoridade do governo. A lei e a ordem votaram a reinar. [...]. Havia trabalho de novo. A economia florescia” (KERSHAW, 2010, p.404).

Victor Klemperer registrou em seu diário a importância que os Jogos tiveram para o país. Segundo ele, o Terceiro Reich buscou projetar-se para que todos o percebessem como o líder cultural e político do mundo civilizado (KLEMPERER, 2009, p.350). Assim, o filme de Riefenstahl deveria transmitir ao mundo, que não pode comparecer aos Jogos, a sua nova identidade.

O registro da abertura, do encerramento e das 136 modalidades esportivas dos Jogos Olímpicos de Berlim foram realizados por Leni Riefenstahl e

sua equipe de trabalho, composta por 45 pessoas. A versão final da obra é uma celebração à gênese dos jogos gregos, como a própria diretora como afirmou a Müller (1993).

A abertura dos Jogos Olímpicos foi destaque no filme de Riefenstahl, pois os principais líderes do partido nazista estiveram presentes, inclusive o próprio Hitler. Nessa ocasião, o *Olympiastadion*, projetado pelo arquiteto Werner March (1894–1976) e construído especialmente para ser o ambiente central do evento, recebeu um grande público, viabilizando que a Alemanha apresentasse sua auto-identidade engendradora nos rituais olímpicos.

Segundo o site oficial do *Olympiastadion* (2017)⁷⁵, o primeiro estádio berlinense havia sido construído para os Jogos Olímpicos de 1916 que seriam realizados na cidade, mas devido a deflagração da Primeira Guerra Mundial, não se realizou. Construir um novo estádio, tendo à disposição o anterior, construído apenas 20 anos antes, é mais um indício de a Alemanha querer se apresentar com uma nova face, na qual tudo teria que aparentar novidade.

Hitler had decided that the construction should be supervised by the Imperial Ministry of the Interior. At this point, both the brothers Werner and Walter March were still named as architects. It was only later, that Werner March took over the general management of the project. [...] There are no exact figures about the total construction costs of the Olympiastadion. However, some information and hints point to a figure of at least 27 million Marks. The gap between the planned funding by the state was closed by donations and money from the regime's employment program. The city invested another twelve million Marks for the expansion and the improvement of the traffic infrastructure (OLYMPIASTADION, 2017)⁷⁶.

⁷⁵ Fonte: <<https://olympiastadion.berlin/en/stadion-2/history/>> Acesso em 10.nov.2017.

⁷⁶ Livre tradução da autora: Hitler decidiu que a construção deveria ser supervisionada pelo Ministério do Interior. Neste momento, ambos os irmãos Werner e Walter March ainda eram nomeados como arquitetos. Só depois, Werner March assumiu a gestão geral do projeto. [...] Não há números exatos sobre os custos totais de construção do *Olympiastadion*. No entanto, algumas informações apontam para um valor de pelo menos 27 milhões de marcos. A diferença entre o financiamento planejado pelo estado foi pago por doações e remanejamento financeiro do programa de emprego do regime. A cidade investiu mais doze milhões de marcos para a expansão e a melhoria da infraestrutura de tráfego.

Tudo na produção do espetáculo foi preparado para invocar imagens e representações da Grécia Clássica, desde esculturas situadas na entrada principal do estádio até detalhes arquitetônicos do interior da construção.

8.2 Da Grécia a Berlim: a identidade reivindicada pelos nazistas

A referência aos gregos durante o período nazista não foi uma exclusividade do filme de Riefenstahl e dos Jogos de 1936. Hitler já havia afirmado em *Mein Kampf* que o ideal de beleza física dos helenos deveria ser almejado pelos alemães; o *Führer* também considerava o povo teutônico herdeiro natural dos gregos. A perfectibilidade corporal inspirada nos gregos fluía para a noção do corpo alemão, ao se aproximar da idealização helênica, portava uma potência física superior, não só saudável, mas também capaz não só de guerrear com vantagem em relação a seus oponentes e assim se impor com o triunfo. Nesse sentido, mais do que um ideal estético, a representação de corpos belos e saudáveis estavam articulados com a ideologia belicista instigada pelo nazismo.

Certo misto de nostalgia e sonho de um passado heroico que a cineasta reivindica para os Jogos Olímpicos não escapa ao crivo do nosso olhar informado e contemporâneo: o passado que ela reconstrói é, também, aquele que a Alemanha nazista quis tomar para si, não como exemplo do que pode a civilização, mas como emblema da trajetória histórica que forneceria a identidade aos fortes e saudáveis ante aqueles que, na época hitlerista, eram julgados fracos e degenerados (ROVAI, 2003, p.136-137).

Os sete minutos iniciais de *Olympia, Festa dos Povos*, que também retrata o começo do evento, concentram-se em referenciar a origem olímpica, por meio de cenas registradas em Atenas. Esculturas helênicas são exibidas evidenciando os corpos idealizados pelos gregos. A transição da Grécia para a década de 1930 acontece por meio da escultura de Míron, *Discóbolo* (450 a.C.), o lançador de discos, que evidencia um atleta preparando-se para competir. A imagem do ícone funde-se com um homem em movimento registrado pela câmera.

Figura 57: Transição da Grécia antiga para a Alemanha Olímpica em *Olympia, Festa dos Povos*.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A escultura foi insistentemente invocada no filme, tornando-se um dos seus símbolos, inclusive devido à perfeição física que o nazista deveria incorporar. Não é coincidência que, no ano seguinte à Olimpíada, a estátua foi adquirida pelo governo alemão e passou a integrar as exposições artísticas patrocinadas pela liderança nazista, conforme atesta o documentário *Arquitetura da destruição* (COHEN, 1992).

A aproximação que Hitler e seus comparsas fizeram da arte grega com a sua ideologia visava legitimar a identidade nazista perante a opinião pública e destacar os germânicos como tributários legítimos da tradição artística, ideal de pureza e integridade moral dos helênicos.

A apropriação indébita do teor cultural e artístico da Antigüidade grega como forma de legitimação político-ideológica foi um dos expedientes postos em prática pela cúpula nazista. Mais do que um fenômeno estético atemporal, tal apropriação fundamenta-se numa tentativa de atualização de valores e símbolos da Antigüidade atrelando-se, assim, a uma tradição de arte e cultura elevadas como representação de um momento singular na história da civilização ocidental (CORNELSEN, 2006, p.197).

Herf (1993, p.216) afirma que a busca pela apropriação do espólio grego por Hitler existe ao menos desde a publicação de *Mein Kampf* em 1924, quando o autor definiu “a cultura ariana como uma síntese do espírito grego e da tecnologia germânica”. Além da referência a *Discóbolo* e outras esculturas helênicas, imagens em movimento fazem parte da abertura de *Olympia*: diversos atletas nus poeticamente simulam práticas esportivas e dançam para as lentes de Riefenstahl; os corpos dos atores-atletas evocam a constituição física da estética clássica grega.

Figura 58: Atores-atletas nus evocam a estética grega em *Olympia*, Festa dos Povos.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

A abertura de *Olympia*, *Festa da Beleza* também retrata corpos nus masculinos, por meio de jovens fortes, que novamente rememoram as imagens helênicas. As cenas foram gravadas em meio a natureza, onde os homens estão integrados com os rios, os campos e as árvores, evocando as românticas e sagradas cenas de *A Luz Azul* (1932), em que a bela Junta vivia em harmonia com o estado primeiro.

Os seus nus parecem fotos de revistas de cultura física: imagens que são tanto hipocritamente assexuais como (num sentido técnico) pornográficas, pois têm a perfeição de uma fantasia. A promoção da beleza e da saúde feita por Riefenstahl, deve ser dito, é bem mais sofisticada que isso; e jamais tola, como em outras artes visuais nazistas. Ela aprecia uma série de tipos físicos [...] e, em *Olympia*, de fato revela um certo esforço na tentativa de contornar as imperfeições dos participantes, igualmente estilizados, e que realizam exercícios aparentemente sem muita dificuldade (SONTAG, 1986, p.73)

Para Ribeiro, o filme de Riefenstahl busca ligar diretamente o corpo alemão a estética grega por meio das estátuas registradas; a autora afirma ainda que o desdobramento de tal idotraria corpórea em breve seria incorporada nos planos raciais de extermínio do III Reich. “Tal intenção manifesta o culto à perfeição corpórea presente também nas doutrinas geneticistas formadoras do nazismo, que, conforme vimos anteriormente, pregavam a superioridade racial” (RIBEIRO, 2014, p.182).

Figura 59: A integração do homem com a natureza em *Olympia, Festa da Beleza*.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Na sequência fílmica de *Olympia, a Festa dos Povos* a tocha olímpica foi acendida em Atenas e percorreu diversos países até chegar em Berlim. Na cidade-sede, o Estádio ostentava um grande sino em sua fachada; o símbolo pesava 13 toneladas e media 2,60 metros de altura, nele, via-se os Anéis Olímpicos ao lado da águia nazista como elementos imagéticos que anunciavam a ordem dos Jogos: “Eu convoco a Juventude do Mundo” (CORNELSEN, 2006, p.204). Um plano geral, selecionado para compor a película, evidencia que o lugar está lotado.

O primeiro rito realizado na abertura foi o hasteamento das bandeiras dos 49 países competidores representados por 3.963 atletas. Depois de içadas as flâmulas, Hitler adentrou o palácio esportivo e foi ovacionado pela multidão que o saudou com o braço estendido segundo o protocolo nazista. O cumprimento eufórico dos teutônicos ao seu líder foi presenciado, pela primeira vez, por estrangeiros e jornalistas de todo o mundo.

Figura 60: Do Monte Olimpo ao Estádio Olímpico em Berlim (*Olympia, Festa dos Povos*).



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

O *Führer*, com membro honorário do Comitê Olímpico Internacional (COI), assistiu ao desfile das nações, iniciado pela Grécia, conforme a tradição

olímpica, e seus membros saudaram o líder germânico. Na seleção de Riefenstahl, os helenos foram seguidos pelos suecos e pelos britânicos, os quais evitaram cumprimentar os nazistas. Depois, adentraram o estádio os austríacos e os italianos, que repetiram o gesto de saudação; entraram então os franceses e, finalmente, os teutônicos. Imagens em *close* de Hitler assistindo ao desfile fazem parte da edição final da película de Riefenstahl.

O desfile das delegações na abertura dos Jogos, presente no protocolo olímpico desde 1908 na Olimpíada de Londres, já simulava o espírito da ponte entre Grécia antiga e o país-sede, na medida em que a delegação grega passou a abrir o desfile, por representar o berço dos Jogos Olímpicos, enquanto a delegação local fechava o desfile, como é o procedimento até hoje (CORNELSEN, 2006, p.201).

Os atletas germânicos, homens e mulheres, vestiam trajes brancos e saudaram marcialmente Hitler. No entanto, os competidores que pertenciam ao Partido Nacional Socialista ostentavam o uniforme nazista e, ao invés da saudação convencional, fizeram o cumprimento militar ao ditador, evidenciando uma cena não esportiva, mas política. Ressalta-se que nenhum outro país utilizou vestimenta militar no desfile dos Jogos.

Para registrar a abertura, a cineasta e sua equipe contaram com, além das câmeras inseridas no estádio em diversos pontos, dirigíveis, pequenos aviões e balões que sobrevoaram a arena esportiva, filmando todo o evento (BACH, 2007, p.222).

Figura 61: Riefenstahl e sua equipe nos bastidores dos Jogos Olímpicos.



Fonte: <<https://www.olympic.org/museum/>>. Acesso em 10.nov.2017.

Destaca-se que desde o fim de *O Dia da Liberdade* (1935) Riefenstahl deu início aos preparativos afim de registrar todas as competições dos jogos. Seus operadores de câmera participaram dos Jogos de Inverno no início de 1936 para entenderem a dinâmica de cada modalidade; durante essas competições, realizaram treinamentos com atletas em movimento, testaram diferentes posicionamentos para a inserção da câmera e a captura de planos diversos. Também estudaram as necessidades e os desafios que seriam encontrados em agosto e assim a equipe preparou-se adequadamente. O resultado foi inédito, dentre as muitas criações, destacam-se as covas construídas para a captação de imagens no salto em vara, as câmeras subaquáticas para as gravações embaixo da água na modalidade saltos ornamentais e trilhos para a filmadora aproximar-se dos atletas (MÜLLER, 1993).

A diretora e a sua equipe de trabalho empenharam-se em enfatizar a monumentalidade do estádio e do evento, implicitamente festejando a monumentalidade da obra de Hitler e da própria Nova Alemanha.

Hitler declarou aberto os Jogos de 1936 sob forte comoção e apoio popular, inaugurando uma competição que, pouco tempo depois, foi considerada a primeira disputa olímpica na qual houve o uso generalizado de benzedrina, uma anfetamina que ampliava momentaneamente a capacidade física e psicológica dos atletas e que, posteriormente, foi usada pelos soldados durante a guerra. Em 1936, a droga não era considerada declaradamente como antagônica ao espírito olímpico/competitivo (OHLER, 2017, p.52). A bandeira olímpica foi hasteada e, simbolicamente representando a paz, milhares de pássaros brancos foram soltos, revoando pelo ambiente do estádio. Na sequência do espetáculo inaugural, um atleta germânico entrou com a tocha acesa para acender a pira no estádio. O hino alemão foi cantado e, após isso, 3 mil voluntários, regidos por Richard Strauss, entoaram o Hino Olímpico, sendo que num momento seguinte, o mesmo coro interpretou a Canção de Horst Wessel, um dos mais conhecidos hinos do Partido Nazista e utilizado por Riefenstahl para o encerramento de *o Triunfo da Vontade* (EVANS, 2014, p.642).

A tocha olímpica recebeu grande atenção das câmeras cinematográficas, tornando-se elemento destacado na abertura; saindo da Grécia e chegando a Berlim, ela, unida ao fogo, torna-se símbolo de purificação, é a materialização do

passado helênico com o presente teutônico. “Parece evidente [...] ser a tocha um símbolo de purificação pelo fogo e de iluminação. É a luz que ilumina a travessia dos Infernos e os caminhos da iniciação” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p.886). Assim, Riefenstahl evoca a cultura e a arte da Antiguidade e, por meio da tocha olímpica, a transfere para a Alemanha de 1936, reiterando cinematograficamente a busca nazista pelo espólio grego.

Os discursos de abertura, realizados pelo COI, foram feitos em alemão e traduzidos para o italiano, francês, japonês, português e inglês. A abertura de *Olympia, Festa dos Povos* tem uma duração de 24 minutos.

8.3 Os deuses no Estádio Olímpico

As competições esportivas foram iniciadas pelas mais tradicionais, ou seja, aquelas existentes desde os jogos gregos, como o lançamento de discos e de dardos. A primeira modalidade é anunciada ao fim dos discursos oficiais: é a prova de lançamento de discos, categoria masculina, vencida por um americano; já na competição feminina a vencedora é alemã, para euforia da torcida.

Na sequência, o locutor apresenta o lançamento de dardos; as germânicas conquistam as medalhas de ouro e de prata. A terceira modalidade exibida na película é a corrida com obstáculos, vencida pela Itália; a Alemanha recebe a medalha de prata. Destaca-se que em 1936, Hitler e Mussolini, o líder ítalo, eram aliados incondicionais e um demonstrativo dessa amizade, inclusive por meio dos povos, é o gesto da campeã italiana, que ao receber seu prêmio, faz a saudação nazista e é ovacionada pelos germânicos, demonstrando ao mundo que a Itália fascista e a Alemanha nazista estavam unidas e apoiavam-se mutuamente.

As demais categorias esportivas exibidas na edição de *Olympia, Festa dos Povos* são: lançamento de martelos, corrida 100 metros rasos – primeira prova competida e vencida pelo atleta americano negro Jesse Owens, salto em altura feminino, lançamento de peso, corrida 800 metros rasos, salto triplo, salto a distância – segunda das quatro medalhas de ouro conquistadas por Owens, corrida 1.500 metros, salto em altura, 110 metros com barreiras, categoria masculina de lançamento de dardos, corrida 10 mil metros, salto com vara, revezamento 4 x 400

feminino e, em seguida, masculino, e, finalmente, a maratona de 52 km – prova de grande resistência física para os atletas competidores⁷⁷.

Figura 62: A tocha olímpica no *Olympiastadion* (*Olympia, Festa dos Povos*).



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Uma das polêmicas que envolvem os jogos olímpicos está relacionada com a vitória de Owens e o não cumprimento de Hitler ao atleta. Alguns autores, como Bach (2007, p.222), indicam que o *Führer* ficou irritado com o êxito do competidor e, por isso, não o teria saudado. O relato de Speer (1971, p.75) em suas memórias reitera o autor, afirmando que Hitler ficou enraivecido ao observar a vitória de um negro. Outros defendem que o líder alemão não estava presente no estádio. Evans (2014c, p.643) pondera, para o autor o COI solicitou a Hitler que cumprimentasse todos ou nenhum dos vencedores, não podendo realizar seleções ou exclusões entre os medalhistas e respeitando assim a harmonia dos jogos olímpicos.

⁷⁷ Na descrição acima, as provas que não estão mencionadas a categoria são competições masculinas.

Figura 63: Competições Olímpicas (*Olympia, Festa dos Povos*).



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Hitler era apenas um convidado dos jogos, organizado pelo Comitê Olímpico Internacional, e quando começou a chamar os atletas alemães vitoriosos para receber cumprimentos pessoais foi duramente lembrado pelo comitê de que não deveria ofender o espírito olímpico internacional dos jogos fazendo discriminação entre vitoriosos de diferentes países. Ou deveria parabenizar a todos sem exceção ou deveria desistir de não cumprimentar ninguém. Não é de surpreender que ele tenha escolhido a última opção, embora continuasse a dar felicitações aos vencedores alemães em particular; mas esse incidente [...] deu origem à lenda posterior de que Hitler havia desconsiderado a estrela indiscutível dos jogos, o ganhador de quatro medalhas de ouro Jesse Owens,

recusando-se a apertar a mão dele por ser negro e saindo do estádio quando Owens chegou em primeiro em uma corrida. Entretanto, nem mesmo Hitler se permitira arruinar a impressão que os jogos estavam causando na opinião internacional entregando-se a uma manifestação petulante desse tipo (EVANS, 2014c, p.643).

As 16 provas selecionadas para a composição da película exibem, em sua maioria, novos recordes mundiais, aumentando a carga dramática do filme ao exibir também a tensão das pessoas presentes no estádio. A edição de Riefenstahl e sua equipe destacaram a torcida e suas vibrantes reações, incluindo Hitler e Goebbels que estavam na arquibancada.

Figura 64: Torcedores nos Jogos Olímpicos (*Olympia, Festa dos Povos*).



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Longerich (2014, p.306) afirma que o Ministro da Propaganda acompanhou muitas das competições e registrou extasiado em seu diário as

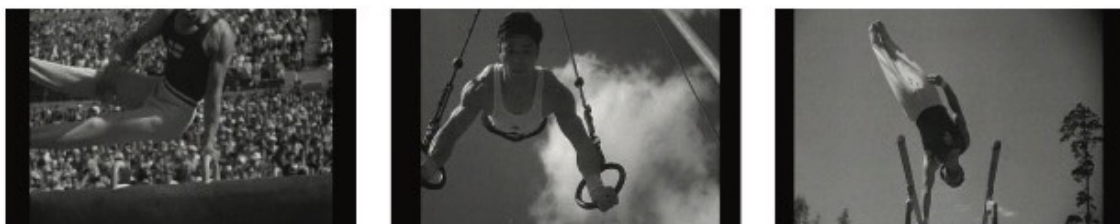
medalhas de ouro que os atletas germânicos conquistaram. Já as imagens dos demais torcedores foram usadas para intercalar, durante a montagem, com as imagens das competições: suas reações são registradas e auxiliam a transportar o espectador para estádio olímpico, transformando a plateia em personagem fílmico.

Olympia, Festa dos Povos concentra-se, a partir da abertura, nos Jogos Olímpicos por meio das disputas principais e suas duras competições. Riefenstahl exhibe a determinação de cada atleta, o sacrifício físico e a perseguição incansável até vitória – elementos conhecidos da cineasta e que já haviam sido invocados nas reuniões de Nuremberg, especialmente nos discursos aos jovens. Retrata o triunfo dos fortes sobre os fracos, sendo a representação cinematográfica da valentia e da coragem que Hitler esperava do homem teutônico.

Ao observar a edição que Riefenstahl realiza da maratona olímpica, Ribeiro pontua que o destaque é para os “músculos retesados pelo esforço, seus rostos, seu suor e paisagens ao longo do caminho. Por fim a câmera assume o ponto de vista do atleta fechando a metáfora visual para a solidão e o esforço extenuante que as grandes vitórias exigem” (RIBEIRO, 2014, p.201).

Já *Olympia, Festa da Beleza* exhibe diversas apresentações em que a competição não é evidenciada, o destaque fílmico é para a sincronia do movimento, a beleza do corpo humano, a força física dos atletas e a construção romântica da cena. Muitas das imagens estão em câmera lenta, permitindo a contemplação da forma física e gerando leveza ao movimento. A montagem de Riefenstahl é sobretudo um exercício de estética cinematográfica que potencializa a imagem do corpo e ideologicamente assinala o germânico como a “raça” superior. O registro da cineasta destaca que o corpo teutônico está preparado para vencer, sejam os jogos olímpicos, seja uma guerra futura.

Figura 65: O corpo humano destacado em *Olympia, Festa da Beleza*.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Ao produzir tais imagens, Riefenstahl utiliza a tradição romântica da Alemanha e, mais uma vez, a deturpa – agora, por meio dos jogadores olímpicos. Importante lembrar que dentre as características que compunham o romantismo histórico estavam o retorno à natureza, a busca pelo poder e a exaltação à Grécia antiga (JANSON, 1996, p.309). Tais elementos foram incorporados pela cineasta e retratados no filme sobre os Jogos Olímpicos.

Mais importante é que comumente se pensa que o nacionalsocialismo representa somente a brutalidade e o terror. Mas isso não é verdade. O nacionalsocialismo [...] também representa um ideal, ou melhor, ideais que persistem ainda hoje, sob outras bandeiras: o ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade; o repúdio ao intelecto; a família do homem (sob a paternidade de líderes). Esses ideais estão vivos e comovem muitas pessoas, e é desonesto, bem como tautológico, dizer que alguém se sente tocado pelo *Triunfo da Vontade* e *Olympia* somente porque foram feitos por um diretor genial. Os filmes de Riefenstahl ainda produzem efeito, entre outras razões, porque o seu conteúdo é um ideal romântico ao qual muitos continuam ligados (SONTAG, 1986, p.75-76).

Outras apresentações, como o hipismo e o tiro ao alvo, foram editadas de modo militarizado, lembrando os filmes que Riefenstahl produziu sobre os encontros nazistas em Nuremberg. Muitos dos competidores germânicos eram membros ativos do partido e realizaram as provas trajando o uniforme, reiterando que as cenas, assim como as competições, possuíam caráter não apenas esportivo, mas político.

Embora pareça contraditória a mescla de cenas poéticas com as imagens militares em *Olympia*, é importante destacar que a identidade nazista apregoava almejar, simultaneamente, a bravura e uma suposta postura pacífica. Essa divergência não acontece apenas no filme de Riefenstahl, mas é perceptível em diversos discursos do próprio Hitler, como, por exemplo, quando dirigiu-se aos jovens em 1934, durante o congresso em Nuremberg, rogando ao grupo a busca pela paz e pela coragem, oratória já mencionada no Capítulo anterior; outro contrassenso do *Führer* é notável em sua declaração pública após ordenar os assassinatos de Röhm e outros homens da SA, na ocasião, justificou as mortes como um meio para alcançar a paz e a ordem (EVANS, 2010c, p.57).

Por isso, a integração de imagens cinematográficas representando a força física dos atletas e, simultaneamente, a leveza de seus movimentos combinadas com a brutalidade dos homens do exército são fragmentos que juntos integram a identidade almejada por Hitler, características da postura espiritual romântica deturpada e adotada pelos nazistas, como destacado por Safranski (2010).

Figura 66: Cenas militares em *Olympia, Festa da Beleza*.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Mais uma seleção de Riefenstahl evoca seus trabalhos na velha Nuremberg: uma apresentação de ginastas no Estádio Olímpico de Berlim constitui um ornamento de massa rememorando a cidade medieval e as tomadas aéreas que a cineasta produziu anteriormente e exaustivamente explorou em o *Triunfo da Vontade* (1935).

Outro esporte selecionado para a composição da película é o Decatlo, uma modalidade esportiva composta por 10 provas distintas, realizadas pelo mesmo atleta num curto espaço de tempo, exigindo grande resistência e resiliência do competidor. Nas imagens elegidas, a cineasta destaca o esforço físico dos homens, cenas em close da explosão muscular do corpo dos atletas a cada prova

disputada acentua a carga dramática da longa e exaustiva modalidade. O Decatlo exige que o competidor desenvolva habilidades em diversas práticas esportivas, tornando-o maioral.

Figura 67: A construção do Ornamento de Massa em *Olympia, Festa da Beleza*.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Cenas breves das disputas do hóquei, futebol e ciclismo foram inclusas no filme, além do hipismo, modalidade competição de saltos, disputada exclusivamente por militares, reiterando mais uma vez a política presente nos Jogos e no filme de Riefenstahl. Saltos ornamentais e natação, modalidades masculina e feminina, foram elegidos para o desfecho cinematográfico, retomando a leveza dos corpos que compuseram o início de *Olympia, Festa da Beleza*.

É inequívoca a interpretação de que há um esforço premeditado no sentido de que estas competições sejam retratadas de maneira a ocultar o esforço. As qualidades físicas são ressaltadas, a concentração, o porte, a musculatura são evidenciados por uma câmera que nunca antes esteve posicionada tão próxima. Esta proximidade busca evidenciar algo de supra humano, uma vez que o espectador contemporâneo deste filme nunca antes teve a oportunidade de observar tais dotes físicos, especialmente nas cenas em que a câmera se posiciona no fundo da piscina (RIBEIRO, 2014, p.223).

Figura 68: Saltos ornamentais em *Olympia, Festa da Beleza*.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

As imagens dos saltos ornamentais, filmadas de diversos ângulos e muito exploradas na edição final da película, ficaram amplamente conhecidas no mundo todo durante o século XX e tornaram-se sinônimos imagéticos da película de Riefenstahl.

8.4 A despedida nazista

No encerramento dos Jogos Olímpicos, que ocorre no período noturno, a cineasta suprimiu a solenidade oficial das versões finais de suas produções. *Olympia, Festa dos Povos* (1938) e *Olympia, Festa da Beleza* (1938) concentram-se em exibir poéticas imagens reforçando os símbolos olímpicos e nazistas.

Em ambos não há qualquer discurso, enquadramento próximo ou pessoas em destaque. Enquanto o encerramento de *Olympia, Festa dos Povos* (1938) segue um ritmo mais dinâmico, com imagens gerais e tem seu desfecho no estádio sobreposto por bandeiras olímpicas; *Olympia, Festa da Beleza* (1938) possui uma cadência mais lenta e registra os símbolos, como o sino, a tocha, a águia e as bandeiras. A cena final migra do estádio e volta-se para o céu, percorrendo sagrados fachos de luz. Para Ribeiro, a tomada é uma referência ao Monte Olimpo, a morada dos deuses, e a metáfora fílmica demonstra que a partir do estádio há um caminho para os céus reservado aos vencedores olímpicos. “Esta

construção terrena alcança as nuvens como um caminho por onde os atletas semideuses chegariam à sua morada olímpica, vindos do estádio em que travaram suas batalhas heroicas” (RIBEIRO, 2014, p.228).

O registro do encerramento dos Jogos Olímpicos, que ocorreu na noite de 16 de agosto de 1936, reforça a um só tempo os símbolos olímpicos, os ícones e as mensagens nazistas. Como no evento de abertura, os atletas dos países competidores desfilaram com suas bandeiras em punho e, quando o sino ecoou novamente, a última imagem vista pelo público foram fochos de luz projetados do estádio para o céu, marcando o fim dos Jogos Olímpicos de Berlim e celebrando a cidade de Tóquio como sede da competição que ocorreria em 1940, mas que, devido à Segunda Guerra Mundial, não seria realizada. Repetiu-se assim o que havia acontecido com a própria Alemanha, eleita para sediar a Olimpíada de 1916, a qual não ocorreu em consequência da Primeira Guerra Mundial.

Figura 69: Imagens do encerramento em *Olympia, Festa dos Povos*.



Fonte: Frames do filme selecionados pelos autores.

Tal como na abertura, a cerimônia de encerramento do evento foi pródiga na invocação de referências à cultura helênica. Com isso reiterava-se uma vez mais a arquitetura de uma identidade nacional que situava os alemães como continuadores de uma tradição necessariamente atualizada dos princípios estéticos e morais clássicos. Na agenda nazista, o referencial oculto⁷⁸ que instruiu a

⁷⁸ Referencial oculto é um conceito cunhado por Bordieu para designar o “conjunto das representações desse espetáculo filmado e divulgado pelas televisões, seleções nacionais efetuadas no material em aparência nacionalmente indiferenciado (já que a competição é internacional) que é oferecido no estádio” (BOURDIEU, 1997, p.123).

espetacularização dos Jogos de 1936 baseava-se no modernismo reacionário, ou seja, na continuidade entre o antigo e o moderno; da mesma forma que a Grécia Clássica tornara-se o pilar da cultura ocidental, a Alemanha reivindicava uma identidade que supostamente atestava a capacidade e o poder dos germânicos para ocupar a posição de pedra angular de um mundo que se avizinhava da que foi considerada a guerra mais sangrenta de toda a história.

Olympia tornou-se um marco na história do cinema tanto pela sua produção quanto pela sua montagem. Com mais de 400 km de filmes gravados durante os jogos, a materialização do filme sobre a Olimpíada, de fato, aconteceu na sala de edição durante os dois anos que a diretora e a sua equipe de aproximadamente 20 profissionais levaram para montá-lo.

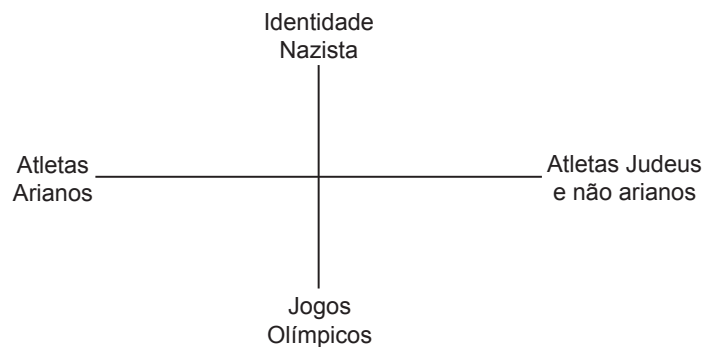
Cada uma das modalidades foi editada para impressionar o espectador da película. As imagens que registram os saltos ornamentais, por exemplo, foram editadas e selecionadas em ritmos distintos: a primeira tomada está normal, a segunda apresenta velocidade menor até que, no último *take*, a cena torna-se quase que estática; além disso, algumas fitas foram invertidas, fazendo com que os mergulhadores saltem da água para o trampolim da piscina e não ao contrário, como é naturalmente. Em entrevista a Ray Müller (1993), Riefenstahl afirma que utilizou essa técnica para fazer com que os homens se assemelhassem a pássaros em pleno voo.

Como o *Triunfo da Vontade* (1935), que ditou novas concepções para a captação de imagens de massa, *Olympia* tornou-se modelo para a filmagem e edição de eventos esportivos, tanto nas encenações ficcionais quanto nas transmissões esportivas. Seu impacto foi tão significativo que a cineasta, mesmo com as acusações de cúmplice do nazismo, depois da guerra, foi agraciada com o prêmio do COI pela produção de *Olympia*.

8.2 O esquema quarternário em *Olympia*

Desse modo, *Olympia, Festa dos Povos* e *Olympia, Festa da Beleza*, duas partes de uma única obra cinematográfica observada pelo esquema quaternário de Canevacci apresenta os seguintes vértices:

Figura 70: O esquema quaternário em *Olympia*.



Fonte: Elaborado pela autora.

Pater é a determinação histórica e cultural de um grupo social, é a potência que gera a vida e origina as novas gerações, em síntese, *Pater* é o poder; na trama cinematográfica *Olympia*, *Pater* é a Identidade Nazista. Disseminada por Hitler em *Mein Kampf*, como já afirmado no Capítulo 7, é composta por ideais de saúde, trabalho, fortalecimento do exército e aniquilação dos judeus e comunistas, os principais opositores da Alemanha. Em *Olympia*, a Identidade Nazista está fragmentada e dedica-se, principalmente, a cultivar a idealização da saúde corpórea e mental que o Partido objetivava alcançar para o novo homem alemão, inspirada principalmente na estética física grega. O exército, representado por atletas militares, é destacado e a composição imagética das cenas evidencia a projeção da saúde e determinação esperada para os principais homens de Hitler.

Em *Olympia*, *Pater* é retratado fisicamente pelas esculturas helênicas, apresentadas ao espectador no exórdio da película, e simbolicamente resgatadas pela cineasta para reivindicar a identidade alemã de 1936 como a legítima herdeira da cultura grega; a Identidade Nazista expande-se nas modalidades selecionadas para a montagem de *Olympia, Festa dos Povos*, em que os vencedores nórdicos são destacados e condecorados, eles são atletas determinados, incansáveis e exitosos; em *Olympia, Festa da Beleza*, *Pater* é amplificado pelo destaque ao corpo físico atlético dos homens retratados, evocando as esculturas gregas em movimento.

O exército, exibido na segunda parte da obra, reitera as características identitárias almejadas para os militares: focados e vencedores. O grupo é fundamental para a plenitude de *Pater* e, em 1936, estava em plena expansão e

fortalecimento. A inclusão dos soldados em um filme que seria exibido em diversos países também é um lembrete para o mundo do renascimento do exército germânico e, internamente, representa a superação definitiva do Tratado de Versalhes. A leveza com que a diretora montou a cena dos saltos ornamentais também colaboraram para a edificação da identidade nazista, nestas imagens, o corpo humano transforma-se em ornamento e evoca a obra de Fritz Lang, *Os Nibelungos* (1924).

Filius é o herói e almeja tornar-se *Pater*. Em *Olympia*, *Filius* são os Atletas arianos, os melhores representantes da “raça”. A viagem de *Filius*, retratada pelo desafio olímpico, é a sua condição normal dentro da história fílmica e, para alcançar seu objetivo, deve superar todos os adversários. Desse modo, os competidores nórdicos precisam ser fortes e focados para alcançar plenamente a Identidade Nazista.

A câmera de Riefenstahl colabora com a edificação do mito do herói teutônico: o enquadramento fílmico transforma-os em deuses, capazes de desafiar a gravidade e quebrar recordes, evidenciando a faceta humana de seus oponentes derrotados. Um dos heróis evidenciados da película é o vencedor de saltos de obstáculos do hipismo que, mesmo após quebrar a clavícula, não desiste da competição e conquista a medalha de ouro. Corajoso e destemido como Siegfried, o protagonista de *Os Nibelungos* (1924), o filme destaca o atleta-militar ferido, porém vitorioso, em mais um demonstrativo do que o nazismo esperava dos integrantes do exército. A cena selecionada para a composição de *Olympia* dialoga com a concepção de Anderson (2008), em as nações são edificadas culturalmente exigindo o autossacrifício de seus homens para que a vitória seja obtida.

Com a conquista do maior número de medalhas nos Jogos de 1936, perante outros países, os atletas arianos comprovaram seu heroísmo e demonstraram-se melhores que os demais competidores: foram 33 medalhas de ouro, 26 de prata e 30 de bronze, totalizando 89 medalhas. “Superando sua derrota e humilhação na Primeira Guerra, a Alemanha voltava simbolicamente a vencer” (NAZÁRIO, 2012, p.143).

Spiritus alia-se a *Filius* e colabora com seu êxito, no entanto, devido a sua condição binária, pode momentaneamente entregar-se a *Diabolus*. *Spiritus*, em *Olympia*, são os Jogos Olímpicos. Sem a sua existência, os heróis arianos não

poderiam alcançar *Pater* e exibir ao mundo sua vitória, sendo indispensável a presença de *Spiritus* para que *Filius* obtenha a plenitude simbólica almejada pela identidade nazista.

Reforçando a condição dupla de *Spiritus*, algumas medalhas são conquistadas por competidores de outras nações, como o afro-americano Jesse Owens. Mas apenas duas das quatro modalidades em que o atleta foi vitorioso foram incluídas na película, sendo pontuadas, não exaltadas, como ocorreu nas disputas em que os nórdicos foram exitosos. Se a seleção de Riefenstahl houvesse contemplado todos os triunfos do estadunidense, a cineasta teria ratificado que um negro foi o principal atleta olímpico de 1936, como de fato o foi, já que Owens foi o único competidor que angariou quatro medalhas de ouro, sendo que duas delas foram conquistadas com quebra de recordes mundiais. No entanto, as imagens editadas pela diretora visavam construir heróis teutônicos e, por isso, Riefenstahl não destacou o maior olímpico de Berlim.

Diabolus é quem visa interromper a viagem exitosa de *Filius*, é o antagonista, o anti-herói. *Diabolus*, no filme de Riefenstahl, são os povos considerados inferiores pela trupe nazista, como os judeus e os negros. Em *Olympia*, *Diabolus* visa interromper a consagração dos heróis nórdicos, mas devido a determinação, força e coragem de *Filius*, o anti-herói é derrotado e os teutônicos alcançam simbolicamente *Pater*.

No entanto, o desprezo que o regime nazista nutria pelos semitas e negros foi dissimulado em *Olympia*, assim como em todo o país antes e durante os jogos, como já demonstrado no Capítulo 4. A película deveria ser uma projeção de uma face aceitável do totalitarismo de Hitler para ser apresentada ao mundo, desse modo, *Diabolus* não é evidenciado por Riefenstahl em sua obra.

A máscara inserida no espetáculo organizado na Alemanha e perpetuado na produção fílmica encantaram inclusive alguns críticos estrangeiros que condenavam o nazismo e que, de alguma maneira, buscaram desculpar as situações nas quais atletas afrodescendentes foram sutilmente – ou nem tanto – discriminados pelos alemães, tendo-se como episódio mais conhecido o caso protagonizado por Owens. A pretensa superioridade alemã foi atestada pelo fato de o país ter liderado o quadro de medalhas olímpicas, sendo a nação que ganhou o maior número de medalhas de ouro. Preconizada como “providência do destino”,

a exímia organização do evento, as vitórias dos atletas alemães e a versão fílmica oficial dos Jogos contribuíram para o bom desempenho propagandístico do regime nazista, fazendo que muitos visitantes estrangeiros regressassem a seus países entusiasmados com o espetáculo patrocinado por Hitler (KERSHAW, 2010, p. 391).

Olympia exhibe ainda uma celebração da releitura nazista do Romantismo histórico, em que os homens são os líderes do país, evidenciados por sua resiliência, força e beleza, os arianos também são, na ótica de Riefenstahl, os representantes contemporâneos da cultura helênica. Apresentado como documentário, a equipe cinematográfica registrou todas as modalidades dos Jogos Olímpicos e recriou algumas cenas, como no salto em vara, mas foi durante o processo de montagem que a cineasta geriu as tomadas realizadas e concebeu a sua versão sobre as Olimpíadas de 1936, destacando os heróis arianos e apresentando aos demais países a melhor face do nazismo. Objetivando a consolidação da identidade nazista fora da Alemanha, *Olympia* foi um produto cultural que contribuiu para que os estrangeiros aceitassem, mesmo que temporariamente, Hitler e sua governança.

Desse modo, *Olympia* (1938) requereu para a Alemanha a sua identificação e colaborou para mascarar a violência do regime, assim como o ódio nutrido pelos negros e judeus, contribuindo para o avanço do nazismo na Europa. A obra, assim como os Jogos Olímpicos e outras ações, contribuíram para retirar a atenção dos crimes hediondos que estavam sendo praticados pelos nazistas.

A estreia de *Olympia* aconteceu no aniversário de 49 anos de Hitler, no dia 20 de abril de 1938, um mês após a pacífica anexação da Áustria. Naquele momento, o regime nazista já detinha o controle absoluto sobre todas as atividades econômicas, culturais e políticas do país e preparava-se para expandir ainda mais o seu território na Europa e exterminar os povos considerados inferiores, especialmente os judeus.

Diversos críticos, após a guerra, acusaram a diretora pelo culto ao corpo, ideal amplamente solicitado pelo nazismo, que ela fabricou com *Olympia*. No entanto, a projeção da forma física é apenas parte da Identidade retratada em seu filme. Outros elementos constituintes do que Hitler almejava para os alemães estão presentes, por isso, *Olympia* é uma tradução intersemiótica da Identidade Nazista que já estava internalizada em Riefenstahl: leveza, beleza, mas também força,

determinação, coragem e militarização. A diretora extraiu dos ritos olímpicos os referenciais que ela própria admirava, apresentando a Identidade Nazista que ficaria conhecida internacionalmente a partir de 1938, quando o filme tornou-se disponível para o grande público.

Olympia propagou com eficiência os valores eternos do nazismo: sacrifício da individualidade; glorificação da mais dura competição e da peleja entre as nações; perseguição sem tréguas da vitória; triunfo dos mais fortes sobre os mais fracos; celebração da força de vontade; preferência pelos jovens e saudáveis sobre velhos e doentes; superioridade do corporal sobre o espiritual; desprezo pelos intelectuais; celebração de heróis, deuses, campeões, super-homens, premiados por qualidades biológicas e esforços físicos. Um corpo saudável era requisitado pela máquina de guerra. Até o erotismo presente no filme interessava ao fascismo, empenhado em fazer a população proliferar para sacrificar parte dela na guerra, mantendo a outra proliferando, para obter outra parte sacrificável (NAZÁRIO, 2012, p.146).

Olympia foi a primeira materialização imagética do delírio nazista que visava edificar e potencializar a saúde do novo homem alemão, física e espiritual; justificando sua construção, muitas atrocidades médicas seriam cometidas nos anos vindouros, reiterando a importância que o corpo humano possuía para os nazistas. Assim, a Identidade Nazista no cinema de Riefenstahl foi exibida por meio de eficientes estratégias cinematográficas em que a cineasta definiu a auto-identidade dos germânicos, utilizando-se de imagens que supostamente atestam a saúde física e mental dos teutônicos.

Internamente, *Olympia* colaborou para a consolidação da comunidade nazista, sendo a sua identidade edificada por meio de imagens representativas de seus heróis, atribuindo a eles o ideal corpóreo que deveria ser implantado para todos os germânicos.

O filme de Riefenstahl foi uma ferramenta de estratégia política, sendo a peça de propaganda fabricada para exportação mais importante do período nazista, que continha elementos positivos do regime e tornava-o digerível para as outras nações. Provavelmente devido ao êxito obtido com *Olympia*, a cineasta recebeu um robusto incentivo financeiro para seu próximo projeto cinematográfico, *Tiefland* (1954), iniciado em 1940 e finalizado 14 anos depois, ou seja, nove anos após o

término da Segunda Guerra Mundial, quando Hitler e os demais líderes nazistas estavam mortos ou encarcerados.

9. *Tiefland*: uma produção cercada pela guerra

O filme *Tiefland* (Leni Riefenstahl, 1954) teve suas gravações iniciadas em 1940, pouco tempo após a deflagração da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e sua estreia aconteceu somente em 1954, ou seja, nove anos após o fim do conflito bélico e quatorze anos depois do início da produção. A delonga ocorreu devido a extensão da guerra por diversos países e também devido à queda do Terceiro Reich em 1945, como já demonstrado no Capítulo 4. Este filme é provavelmente o trabalho menos conhecido e investigado de Leni Riefenstahl já que sua estreia aconteceu sob o estigma de pertencer a uma diretora nazista. Este capítulo visa decodificar o filme *Tiefland*, especificamente sua produção, contexto histórico e as características identitárias presentes na obra. Embora contemple um tema que não está explicitamente relacionado com a política, *Tiefland* foi patrocinado pelo governo germânico e concebido sob a luz da identidade teutônica do início da década de 1940.

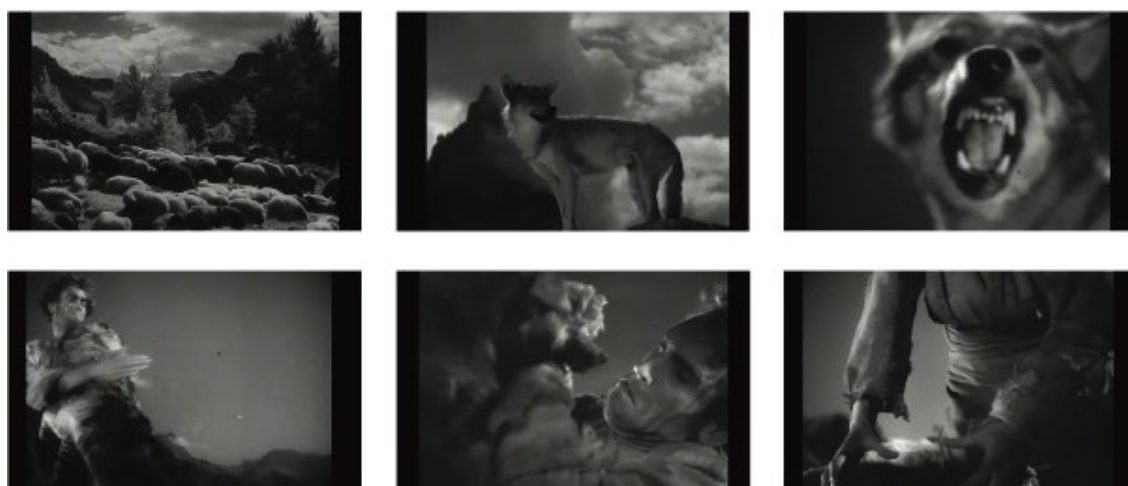
O projeto original teve início em 1933, pouco tempo após a estreia de *Vitória da Fé*, e era baseado na ópera de Eugen D'Albert (1864-1932), musicista escocês naturalizado alemão. D'Albert criou a melodia inspirado em uma peça teatral espanhola do século XIX, escrita por Àngel Guimerà, que contrastava a sacralidade dos montes com a impureza das planícies. O interesse de Riefenstahl pelo roteiro fílmico pode ter acontecido devido ao diálogo temático com seus trabalhos anteriores, mas a obra de D'Albert também era muito admirada por Hitler e a cineasta tinha conhecimento de tal fato (BACH, 2007, p.186). *Tiefland* seria filmado na Espanha em 1934, antes das gravações de *o Triunfo da Vontade* (1935), no entanto, o projeto precisou ser prorrogado devido a produção que a diretora coordenaria em Nuremberg no mesmo ano.

Em 1940, após seu retorno da Polônia, Riefenstahl finalmente retomou os preparativos para a gravação de *Tiefland*, cujos direitos autorais a cineasta havia adquirido seis anos antes (BACH, 2007, p.288). A diretora também escolheu a si para representar Martha, uma sensual dançarina espanhola, personagem central da narrativa; para dirigir as cenas em que atuaria convidou G.W. Pabst, que já havia orientado-a em filmes anteriores, como *O inferno branco de Piz Palù* (1929) e *Tempestade sobre o Monte Branco* (1930).

A história de *Tiefland* apresenta Pedro, o inocente herói teutônico, que vive sozinho na montanha com seu rebanho de ovelhas. Em um dia comum, sua paz é brevemente interrompida pelo alerta de seu cão, que denuncia a aproximação de um lobo.

O animal selvagem ataca um dos cordeiros, mas é interrompido pelo pastor, que acerta uma pedra em sua cabeça. A atenção do lobo feroz volta-se para Pedro e o bicho ataca-o. O homem não foge, pelo contrário, entra em luta corporal com o animal e consegue agarrar-lhe o pescoço, sufocando-o, numa demonstração de coragem e força. A cena remete aos populares contos helênicos.

Figura 71: Pedro e o lobo feroz.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

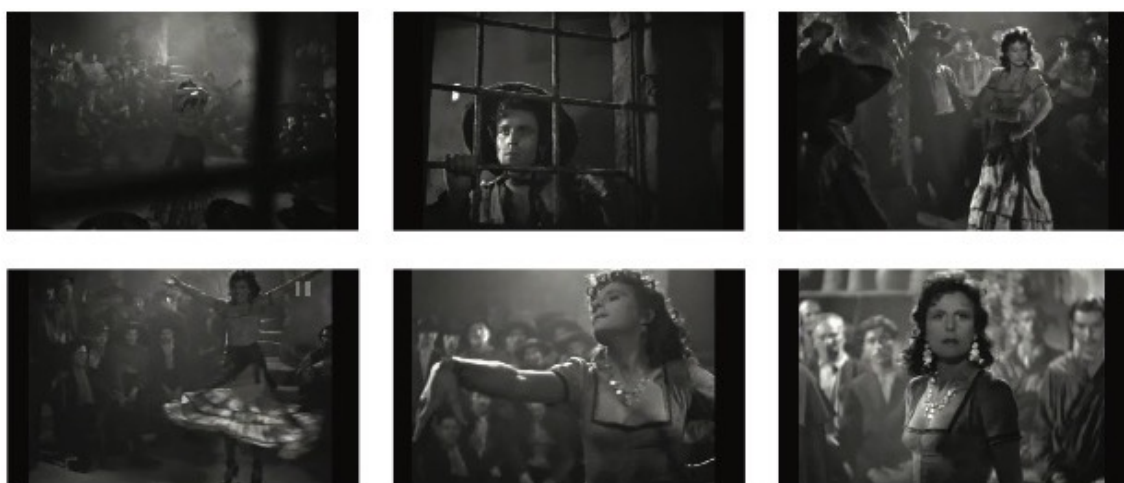
A imagem do lobo vista pelo espectador é a sua sombra projetada nas rochas. Para demonstrar o mal que se avizinhava, a diretora evoca as técnicas expressionistas da década de 1920 que, ao aparecerem, evidenciavam o perigo na trama cinematográfica. Assim, em *Tiefland*, para prognosticar o risco evidente, Riefenstahl recorre às sombras expressionistas.

A próxima cena contextualiza o conflito que seria brevemente explorado na película: no vale, camponeses imploram ao proprietário das terras em que vivem, o Marquês Don Sebastian, que o rio, desviado por ele para alimentar seu gado, seja devolvido aos moradores da vila para que possam irrigar suas plantações. Mas o nobre nega o pedido e não se sensibiliza com os homens.

Na mesma vila, a forasteira Martha, a bela dançarina espanhola interpretada por Riefenstahl, chega ao lugar acompanhada de um amigo músico, a dupla busca espaços para que possam se apresentar e, assim, ganhar algum dinheiro. Enquanto isso, na prefeitura da cidade, um funcionário do Marquês conversa com a filha do prefeito, Amelie. Eles negociam o casamento da mulher com o nobre. Endividado, o Marquês havia penhorado seus bens e todas as suas dívidas foram compradas pela jovem; o objetivo de Amelie, com tal atitude, é casar-se com o homem e usar os títulos como moeda de troca para a concretização de sua meta. De volta ao castelo, o empregado informa ao Marquês que ele deve se casar com a mulher para salvar seus pertences.

Pedro, o jovem solitário vivente da montanha, desce para as terras baixas visando comprar alguns produtos, como sal e farinha. O homem é recebido por um grupo de mulheres e todos fazem uma refeição juntos. Na mesma noite, um jantar é preparado para que o Marquês oficialize o pedido de casamento a Amelie. Pouco disposto a enfrentar um relacionamento com a jovem, Don Sebastian não é gentil e deixa o local após ironizar a situação. Amelie fica irritada com o comportamento do amado.

Figura 72: Martha apresenta-se em uma taberna na vila.



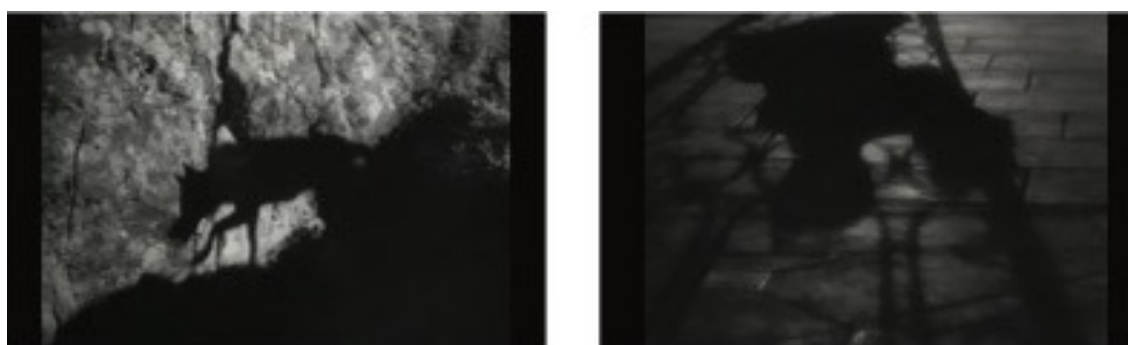
Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

No caminho para o castelo, ao passar por uma taberna, o nobre ouve uma música e decide adentrar o local. Acompanhada de seu amigo instrumentista, a estrangeira Martha dança para um grupo de homens, Pedro também a observa.

Ao fim da melodia, o Marquês ordena que a jovem vá ao castelo apresentar-se exclusivamente para ele. A mulher espanhola vivida por Riefenstahl é a representação da sedução em *Tiefland*; sua coreografia atrai os homens que a assistem e seu magnetismo faz com que Pedro e Don Sebastian se apaixonem por ela.

Encantado pela beleza da dançarina, Don Sebastian convida Martha para jantar em sua companhia quando a jovem chega ao castelo. Ao final da refeição, o nobre apodera-se do instrumento musical do colega da artista e o opera para que a mulher dance. Quando a música cessa, o Marquês ataca Martha e a carrega em seus braços. Novamente, Riefenstahl vale-se das sombras expressionistas para exibir a cena, representando a violação que Don Sebastian irá cometer contra a dançarina.

Figura 73: As sombras expressionistas e o perigo em *Tiefland*



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

No dia seguinte, Pedro é visitado por um amigo, Nando. Os dois homens conversam e o pastor conta ao seu camarada que está apaixonado por uma jovem. Nando o alerta: as mulheres vivem nas terras baixas, um lugar “ruim”, segundo o personagem; o intérprete reitera verbalmente o contraste imagético que Riefenstahl visava atribuir entre a montanha e a planície desde o início da película.

No castelo, o Marquês coloca uma coroa na cabeça de Martha e a cobre com um véu, tornando-a simbolicamente sua mulher. O nobre também expulsa o amigo de Martha do local, sem comunicar o fato a ela. Após a cena, montado em um cavalo, o Marquês leva a dançarina para conhecer seus touros.

Na volta, o casal visita a vila dos camponeses que, em fila, esperam por um pouco de água do único poço da cidade. Os moradores abrem caminho para

que o cavalo trafegue. Uma senhora aproxima-se do nobre e chama-o de “demônio”, o Marquês reage e ergue o açoite que carrega consigo objetivando agredir a mulher, mas é contido por Martha, que detém seu braço.

Figura 74: Martha dança para Don Sebastian



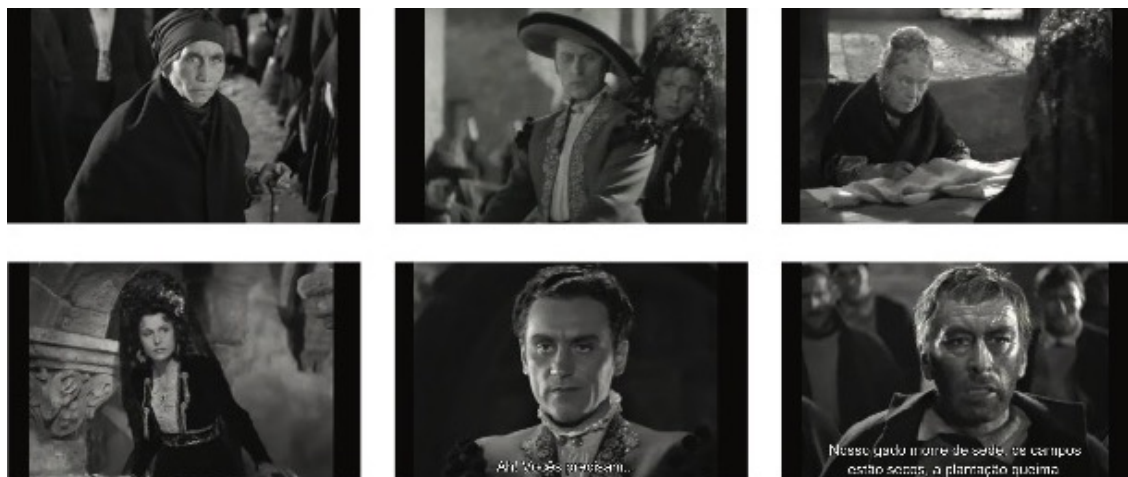
Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Mais tarde, a costureira do castelo, em conversa privada com a jovem, conta que os camponeses chamam Don Sebastian de Lobo. O animal é considerado pelos moradores um bicho ardiloso e violento, que pode roubar seus alimentos ou mesmo suas vidas; no mundo rural o lobo representa o perigo para as pessoas e para os animais. Por isso, a personificação do bicho feroz para os camponeses é o Marquês, um homem mau que deixou todos os moradores da vila sem água para suas plantações, sendo que a lavoura era a única fonte de renda e alimentação daquelas pessoas, levando-os a miséria.

Apaixonado por Martha, Don Sebastian a presenteia com um colar de pedras preciosas. No mesmo dia, a dançarina observa o desespero dos camponeses devido a falta de água e pede ao nobre que converse com os homens. Para agradar sua amada, o Marquês encara o grupo; os moradores comunicam

que o único poço da vila secou, agora eles não possuem mais água nem para a sobrevivência. Indiferente ao sofrimento dos viventes, o nobre nega mais uma vez o pedido. Martha observa toda a cena.

Figura 75: Martha descobre a maldade do nobre.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Todos os moradores pagam tributo para Don Sebastian, já que vivem em suas terras. No entanto, agora sem a colheita, outra crise se avizinha: eles não possuem condições financeiras para arcar com suas dívidas.

À noite, Martha sai escondida do castelo e ruma para a casa da costureira. A dançarina entrega o colar que havia ganhado do Marquês para a mulher, afirmando que deseja ajudá-la; a jovem consegue retornar sem ser notada.

Desesperados, durante a madrugada os camponeses interrompem o desvio do rio para que a vila volte a receber água. Por um breve momento, os homens são exitosos, mas em seguida os funcionários de Don Sebastian reorientam o curso da água e outra vez o poço seca.

No dia seguinte, o moleiro, marido da costureira que recebera o colar de pedras preciosas de Martha, vai até o castelo e devolve o presente. Ao saber que a dançarina havia doado o mimo, o nobre entra em fúria. Ele pede satisfações a jovem e a joga no chão. O moleiro e sua esposa são expulsos das terras de Don Sebastian por deverem um ano de aluguel e não terem condições financeiras para quitar a dívida.

Decepcionada com as atitudes do nobre, Martha foge do local, mas sob as ordens do Marquês os funcionários do castelo passam a procurá-la. Enquanto isso, o serviçal de Don Sebastian negocia outra vez o pagamento das suas dívidas com Amelie, a quem o nobre havia ridicularizado anteriormente. A jovem reclama da presença de Martha no castelo, porém o funcionário comunica que a dançarina já havia partido.

Figura 76: Camponeses são expulsos das terras de Don Sebastian.

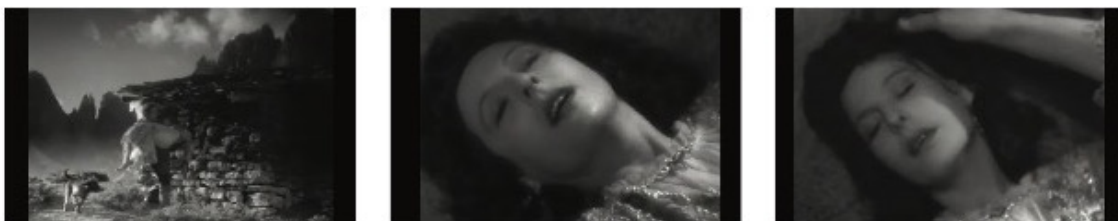


Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Ao buscar por Martha, os servos encontram apenas um lenço; o nobre ordena que os homens retomem as buscas e não voltem ao castelo sem a dançarina. Durante a fuga, a jovem sobe a montanha; ao chegar no topo, exausta, ela desmaia próximo a cabana de Pedro.

O cachorro do pastor percebe a presença de Martha e alerta-o, levando o homem até onde a mulher está caída. O jovem a toma em seus braços e a coloca em sua cama; Pedro também cuida de um ferimento em sua face. Logo os capangas do Marquês chegam ao casebre e levam Martha desmaiada de volta para o castelo.

Figura 77: Pedro cuida de Martha.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

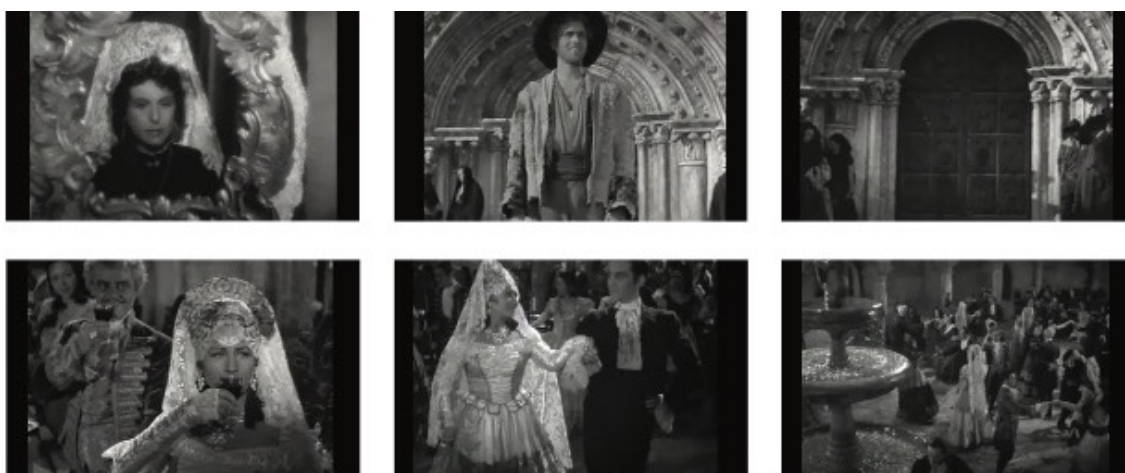
O prefeito vai até a residência de Don Sebastian portando as notas promissórias pagas por sua filha e reivindica que o nobre quite suas dívidas. O Marquês é informado de que será levado a protesto em cartório e terá seus bens confiscados; no entanto, caso deseje resolver a situação, deverá se casar com Amelie e expulsar Martha de sua casa. Apaixonado pela dançarina e indignado com o pedido, o Marquês enxota o prefeito do castelo.

Preocupado, o serviçal propõe uma solução para as dívidas do nobre e também para que sua amada permaneça por perto: Don Sebastian deve se casar com Amelie e arranjar um falso matrimônio para Martha, de modo que ela viva próximo ao castelo e torne-se sua amante. O plano é aprovado pelo Marquês.

Nas dependências do castelo, Josefa, a empregada, cuida dos ferimentos de Martha. A dançarina pergunta para a mulher sobre o morador da montanha e é informada de que lá vive um pastor solitário. A conversa entre as duas é interrompida pelo nobre; ele adentra o quarto, expulsa Josefa e relata seu plano para Martha. A jovem implora inutilmente por sua liberdade.

Enviado por Don Sebastian, Nando vai até a morada de Pedro e o informa da novidade: o Marquês exige que ele se torne moleiro e se case com a dançarina. Eufórico com a notícia, o jovem apaixonado não hesita e parte para as terras baixas.

Figura 78: Os casamentos de Martha e Pedro, Amelie e Don Sebastian.



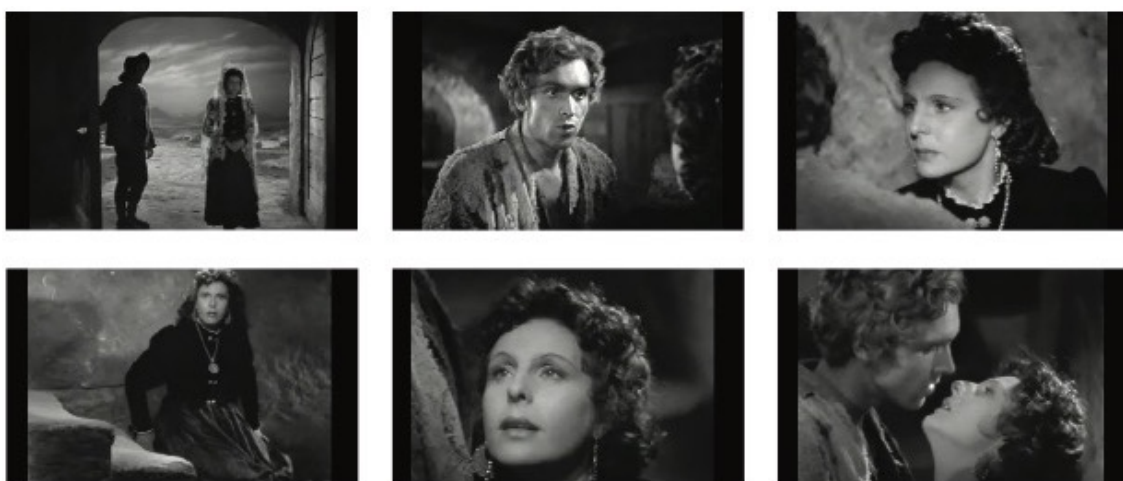
Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

No castelo, sem saber com quem irá se casar, Martha chora enquanto as empregadas a vestem com um vestido de noiva. O nobre vai até o quarto e informa que deseja vê-la na mesma noite, após as duas cerimônias de casamento. Pedro, sorridente, chega em frente a igreja em que irá casar; uma multidão zomba e ri do pastor que sequer desconfia do ocorrido.

A noiva, acompanhada da governanta, segue para o templo religioso oficializar seu casamento com Pedro; Martha permanece com a cabeça baixa e em nenhum momento olha para seu noivo arranjado. No mesmo dia, o Marquês também se casa com Amelie e uma grande festa é realizada no castelo para celebrar a união.

O novo casal, Pedro e Martha, chega ao casebre designado por Don Sebastian para que eles vivam. A mulher despreza a presença do pastor que não entende sua repulsa; a dançarina resolve então questionar Pedro do porque ter aceitado o matrimônio. O pastor afirma que se casou com ela pois a ama. O diálogo do casal é interrompido por populares que vão até a janela da nova casa para ridicularizarem o noivo mais uma vez. Irritado, Pedro corre atrás das pessoas e consegue capturar um dos homens, mas Martha pede que o desconhecido seja liberado e o pastor o solta. No entanto, ainda sem compreender a reação de sua esposa, o jovem permanece fora de casa e reflete sobre a situação.

Figura 79: A união entre Pedro e Martha.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Ventos fortes anunciam uma tempestade que se aproxima e interrompem a festa de casamento do Marquês com Amelie. O nubente informa a sua jovem esposa que irá resolver problemas relacionados ao rebanho e deixa o castelo.

Com a aproximação da chuva, Martha pede que Pedro entre no casebre. O casal conversa mais uma vez e o jovem descobre todo o ocorrido, assim, ao perceber que Martha não o ama, prepara suas coisas para partir e retornar à montanha, mas é interrompido pelo choro compulsivo da dançarina. Sensibilizado, desiste e permanece ao lado de sua amada. Tocada pela delicadeza e ternura de Pedro, Martha o beija selando a união entre o casal.

Figura 80: A morte do Marquês.



Fonte: Frames do filme selecionados pela autora.

Conforme havia programado, Don Sebastian vai para a morada da dançarina e é seguido por dezenas de camponeses curiosos. Ao chegar, a jovem está sozinha em seu quarto e o nobre a agarra outra vez. Martha então reage e chama por Pedro, seu destemido esposo.

O pastor desafia o Marquês e os dois iniciam uma disputa física, assistida por Martha. Com a ventania, as portas do lugar se abrem revelando uma multidão de espectadores. O nobre acerta uma facada no punho de Pedro derrubando sua faca, mas ao rolares pelo chão, Don Sebastian também deixa cair sua arma e empreita sua fuga. No entanto, um dos homens que observava a cena, o empurra de volta para Pedro. Evocando o início do filme, quando o pastor agarrou o pescoço de um lobo que pretendia alimentar-se de seu rebanho, o jovem agora ataca o Marquês que intencionava violar sua esposa e o mata.

Os camponeses, ao perceberem o óbito, retiram seus chapéus em sinal de respeito ao cruel Don Sebastian. Os ventos fortes cessam e, serenamente, a água da chuva começa a cair; a diretora cria uma cena metafórica ao sincronizar a tempestade com a luta do pastor e a sua vitória com o céu amainando-se. A tomada seguinte é a última da película e mostra Pedro, acompanhado de Martha, deixando as terras baixas e retornando para a montanha.

9.1 A queda do III Reich e a produção de *Tiefland*

Para analisar *Tiefland* é fundamental observar o contexto histórico em que a obra foi produzida. Mesmo com a guerra em andamento, quando o governo alemão direcionou a maioria de seus esforços econômicos para o conflito e reduziu significativamente as verbas para as produções culturais, Riefenstahl, proprietária de uma das três empresas cinematográficas independentes existentes sob o Terceiro Reich, recebeu ampliação de seus estúdios.

Só três companhias privadas foram autorizadas a continuar independentes durante a guerra: a do popular realizador e actor austríaco Willi Forst, em Viena; a firma de Berlim do pioneiro da indústria Carl Froelich, que também era presidente da Câmara de Cinema do Reich; e a Leni-Riefenstahl-Film, a mais autônoma das três (BACH, 2007, p.284-285).

O investimento que Riefenstahl obteve foi autorizado diretamente por Speer, pouco depois que as tropas nazistas invadiram a França (BACH, 2007, p.284). Os novos estúdios receberiam parte das filmagens de *Tiefland* que, devido à guerra, não poderiam ser produzidas em locações externas.

Importante pontuar que o filme de Riefenstahl estava alinhado com a meta de Goebbels e a política nazista direcionada ao entretenimento: com o início da Guerra, o Ministro da Propaganda dividiu a produção entre filmes de propaganda e películas de entretenimento. Os primeiros deveriam preparar a população alemã para a longa guerra que já estava em andamento e, principalmente, para desumanizar os judeus; são obras desse segmento *Os Rothschild (Die Rothschilds*, Erick Waschneck, 1940) e *O Eterno Judeu (Der Ewige Jude*, Fritz Hipler, 1940), ambos antisemitas. Já os filmes de entretenimento deveriam levar diversão e lazer para os teutônicos, por meio de temas sem relação direta com o conflito bélico, mas alinhados ideologicamente com o nazismo, o objetivo de Goebbels era manter o “bom-humor” da população (LONGERICH, 2014)⁷⁹.

Além disso, fazia parte da estratégia do Ministro da Propaganda contemplar os países simpatizantes da Alemanha nazista nos enredos fílmicos teutônicos e, assim, angariar aliados para a guerra, sendo a Espanha um dos países alvos. Segundo Kershaw (2010, p.394), a Alemanha e a Espanha dialogavam desde o início da guerra civil espanhola em 1936, quando o ditador Francisco Franco (1892-1975) solicitou apoio bélico a Hitler e foi prontamente atendido; o apoio nazista foi fundamental para o êxito do ditador hispano. Complementarmente, em 1940 a Espanha era um parceiro desejado pelos nazistas para aliar-se aos países do Eixo; seu território estratégico facilitaria para que a Alemanha alcançasse as bases navais britânicas (EVANS, 2014, p.178). Por isso, a produção de um filme com origem numa peça espanhola atraía a simpatia de Hitler e do próprio Goebbels, reiterando que a obra de Riefenstahl, além de funcionar como mero entretenimento, poderia ser útil como estratégia de propaganda para a Alemanha nazista aproximar-se da Espanha.

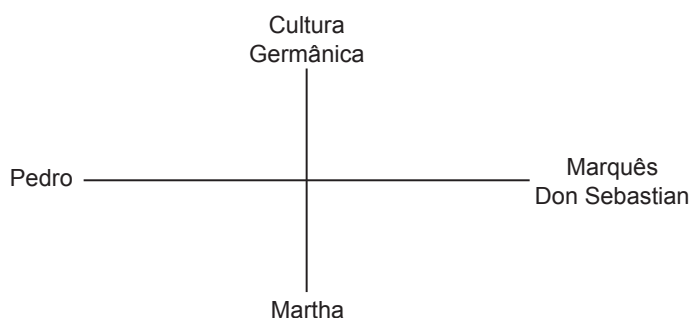
⁷⁹ A divisão de 50% para filmes de entretenimento e 50% para propaganda permaneceu de 1939 até 1942, quando a ordem do Ministro da Propaganda aumentou a produção de entretenimento para 80% (LONGERICH, 2014, p.476).

No entanto, *Tiefland* não foi finalizado e exibido nos cinemas durante o III Reich, como previa Riefenstahl. Suas gravações terminaram ao fim do ano de 1944, mas com a presença das tropas aliadas cada vez mais perto de Berlim, onde o filme começou a ser editado, a cineasta achou prudente levar todo o material bruto para Kitzbühl, onde ela tinha uma casa de campo (BACH, 2007). Com o fim do conflito armado e, conseqüentemente, com a morte de seus protetores, todas as películas em estado bruto de *Tiefland* foram confiscadas pelos franceses, como já registrado no Capítulo 4. A recuperação do material só aconteceria em 1953; ademais, Riefenstahl afirma em suas Memórias que, dentre o material que lhe foi devolvido, faltaram quatro rolos dos negativos originais de seu filme.

9.2 O esquema quaternário em *Tiefland*

Custeado pelo governo nazista e roteirizado sob a luz da identidade teutônica de 1940, *Tiefland* observado pelo esquema quaternário de Canevacci apresenta os seguintes vértices:

Figura 81: O esquema quaternário em *Tiefland*.



Fonte: Elaborado pela autora.

Pater representa o superego, a síntese primigênia, o poder. Na narrativa cinematográfica, o objetivo é alcançar a sua plenitude. Em *Tiefland*, *Pater* é a Cultura Germânica de 1940, quando o nazismo estava em seu auge. Os elementos que Riefenstahl representou na tela, reinterpretados e distorcidos a partir do movimento romântico alemão, visavam reafirmar o que o partido nazista buscava implantar para todos os teutônicos; dentre suas características fundamentais estavam o bem-estar comum dos alemães, a natureza como espaço sagrado, a

inocência, a pureza e a bondade. Novamente, Riefenstahl constrói sua obra traduzindo por meio do cinema o modernismo reacionário de Hitler e sua trupe.

A síntese de *Pater* pode ser observado no título do filme, *Tiefland*, que em livre tradução significa terras baixas e, por oposição, reitera a pureza mítica das montanhas, onde o herói vive isolado. Essa demonstração é exibida desde o início da obra fílmica, quando a diretora exhibe a discrepância entre a sacralidade dos montes e a corrupção da planície, numa evocação ao sagrado e ao profano, contrastes já explorados em suas obras anteriores desde *A Luz Azul* (1932). A inspiração em sua primeira obra como diretora é evidente também nas tentativas de recriar efeitos fotográficos românticos e na pureza dos personagens centrais, tal qual havia feito anteriormente.

Riefenstahl aprovechó al máximo el lenguaje fílmico de la alta montaña contrarrestando cielo y montes mientras que el paisaje de la tierra baja es desolado, llano, casi lunar. La tierra árida es el espacio de la realidad mientras que la montaña es el espacio de los ideales⁸⁰ (SOLER, 2013, p.348).

Filius é ego, a individualidade positiva da película. É o herói e deverá materializar o processo que reestabelece a condição de *Pater* na trama cinematográfica, no entanto, essa passagem enfrentada pelo personagem o eleva a um nível maior de autoconsciência, já que *Filius* prova da paixão do mundo fenomênico. Em *Tiefland*, *Filius* é Pedro, o destemido teutônico que, com suas próprias mãos, combate o mal, seja um lobo que ataca seu rebanho ou um nobre que ameaça seu casamento. Seu status intermediário determina a sua viagem por meio da busca pelo amor, pois somente com e por meio dele, o jovem poderá tornar-se *Pater*. A cultura germânica apregoada pelos nazistas sempre incluiu a presença feminina como fundamental na vida dos homens; não como companheira e igual, mas como uma doméstica-reprodutora, pois a mulher era considerada pelo partido uma peça fundamental para os cuidados do lar, para assegurar o nascimento do futuro homem alemão e garantir o êxito do país.

⁸⁰ Tradução livre da autora: Riefenstahl aproveitou ao máximo a linguagem cinematográfica da montanha alta, contrastando o céu e as montanhas, enquanto a paisagem da planície é desolada, plana, quase lunar. A terra árida é o espaço da realidade enquanto a montanha é o espaço dos ideais.

Numa conotação do que se esperava do comportamento de um germânico, Pedro, mesmo machucado após o primeiro ataque do lobo, não desiste e contra-ataca, obtendo a vitória sobre o animal selvagem; o mesmo acontece na luta corporal que trava com o Marquês Don Sebastian – após ser ferido pelo nobre, mais uma vez reage e é exitoso. O autossacrifício, outro elemento incorporado do romantismo histórico pelos nazistas, está presente na composição do personagem-herói. Além disso, os assassinatos são todos justificados e considerados necessários pela obra cinematográfica, contribuindo com o culto ao herói teutônico. Pedro é um personagem bondoso e ingênuo, que salva as frágeis ovelhas e também a vulnerável Martha do perigo que se aproximava. O desfecho fílmico romantiza o assassinato do nobre e mitifica o herói; em um conflito, afirma o roteiro, é preciso matar ou morrer. “*Cuando Pedro se bate contra Sebastià – el lobo –, lo hace para redimirse, pero también para salvar al pueblo esclavizado de la “tierra baja”. Leni Riefenstahl convierte el héroe en caudillo*⁸¹” (QUINTANA E CASACUBERTA, 1999, p.270).

Pontua-se que, enquanto as gravações de *Tiefland* foram feitas, a Alemanha estava em guerra e Pedro pode ser pensado com uma representação fílmica do que se esperava dos soldados nos campos de batalha; soma-se ao fato de que a previsão inicial de estreia do filme era o ano de 1942, ou seja, no decorrer da guerra.

Spiritus é o elemento geralmente feminino na narrativa cinematográfica, portador de uma natureza binária. *Filius* será auxiliado por *Spiritus* para alcançar a condição de *Pater*; no entanto, por sua condição feminina, poderá ser conduzida momentaneamente aos braços de *Diabolus*. Em *Tiefland*, *Spiritus* é Martha que inicialmente entrega-se ao Marquês, mas devido a sua integridade e bondade, a jovem tenta ajudar os camponeses que sofrem com a falta de água. Seu caráter não é corrompido pelas riquezas e privilégios que Don Sebastian oferece a ela, pelo contrário, ao ser presenteada pelo homem com um colar de pedras preciosas, Martha o doa para uma das pobres famílias da vila.

⁸¹ Tradução livre da autora: Quando Pedro ataca Sebastian - o lobo - ele faz isso para se redimir, mas também para salvar as pessoas escravizadas da “terra baixa”. Leni Riefenstahl transforma o herói em um líder.

No decorrer da trama fílmica, a dançarina percebe a maldade e a covardia do Marquês, por isso, ao ser obrigada a casar-se com Pedro, inicialmente rejeita o amor do jovem, já que o considera cúmplice do vilão, mas ao perceber as intenções de Pedro, une-se a ele. Martha é fundamental para que o herói alcance sua consagração; sem a sua presença na narrativa, *Filius* não encontraria o amor, não enfrentaria o Marquês e não salvaria os camponeses. A personagem feminina de *Tiefland* pode ser analisada como uma projeção do que o nazismo esperava das mulheres germânicas e também da Espanha de Franco: bondade, integridade, lealdade ao herói teutônico e, portanto, à Alemanha e a Hitler.

Diabolus é quem se opõe a *Filius*, é o anti-herói e a representação do mal. *Diabolus* é o Marquês Don Sebastian que retira a água dos camponeses para suas plantações e, em seguida, para a alimentação. O nobre é a materialização fílmica da malevolência em diversos aspectos: ao privar Martha de sua liberdade; ao aceitar um casamento forjado para proteger seus bens e também ao levar a própria comunidade à miséria. O Marquês é o parasita que prejudica a todos e, por isso, precisa ser eliminado para que a paz seja reestabelecida na vila e a plenitude de *Pater* seja alcançada. Don Sebastian é corrupto, imoral, desonesto e ganancioso, suas características assemelham-se a identidade que os nazistas atribuíam aos judeus, a quem imputavam todo o mal que assolava a Alemanha desde a Primeira Guerra Mundial e, por isso, seu destino não poderia ser outro, ele precisava morrer para que a Cultura Germânica fosse reestabelecida.

Para dar más relieve a la dimensión épica de la película y acentuar el carácter perverso de la «tierra baja» y del personaje de Sebastià, la directora construye un conflicto en torno al problema del control del agua para el regadío de la «tierra baja» -Sebastià niega su agua a los campesinos, pero posee un surtidor en su castillo – y busca una proyección colectiva a la revuelta del héroe.⁸² (QUINTANA E CASACUBERTA, 1999, p.270).

⁸² Tradução livre da autora: Para dar mais destaque à dimensão épica do filme e acentuar a natureza perversa da "planície" e do caráter de Sebastian, a diretora constrói um conflito em torno do problema do controle da água para a irrigação da "planície" -Sebastian nega sua água para os camponeses, mas ele tem uma fonte em seu castelo - e ele procura uma projeção coletiva para a revolta do herói.

Portanto, *Tiefland*, por meio do entretenimento, visava disseminar características identitárias através dos personagens, seus modos de agir e que comportamentos individuais cada alemão deveria incorporar; complementarmente, o filme objetivava aproximar-se da Espanha por meio de Martha, a personagem-alegoria do comportamento latino desejado pelos germânicos. A binariedade presente na película define claramente o bem e o mal, o herói e o vilão, a pureza da montanha e a corrupção do vale.

Ao contrário de um documentário, as peças de ficção, como *Tiefland*, sugerem determinadas condutas e, justamente por parecerem despreocupadas em instilar crença, tornam-se bastante convincentes. A cultura germânica não é apregoada na obra de Riefenstahl, mas é aconselhada ao espectador, assim como em muitas outras películas produzidas sob orientação de Goebbels durante a guerra.

O uso de filmes objetivando a construção de identidades não foi criado por Riefenstahl ou pelo governo nazista; a utilização do cinema com objetivos políticos teve início da Primeira Guerra Mundial e foi amplamente incorporado por outros países, como os EUA, o Reino Unido e a URSS, como já debatido no Capítulo 2.

Como *Tiefland* foi finalizado apenas em 1954, as características identitárias nazistas presentes na obra foram desconsideradas, tampouco o filme foi observado com uma peça que fazia parte da estratégia do Ministério de Propaganda e, por isso, recebeu robusto incentivo financeiro do governo. O escândalo que o filme de Riefenstahl provocou, após sua estreia nos cinemas da Alemanha, foi pela exibição de ciganos que haviam sido retirados do campo de Marzahn para as filmagens, devolvidos para o mesmo presídio após as gravações e enviados posteriormente para a morte nas câmaras de gás em Auschwitz.

Tiefland lembrou não só a Leni Riefenstahl, como a muitos simpatizantes do nazismo, que milhares de pessoas haviam sido assassinadas durante o holocausto pelo governo que eles apoiaram; a Associação de Sobreviventes dos campos de concentração anunciou boicote ao filme e, durante semanas, as salas de cinema permaneceram vazias. Alfred Polgar, crítico de cinema, escreveu que “*shortly after having the pleasure of serving Riefenstahl's cinematic art, the extras—*

*including women and children—were shipped off to the gas ovens*⁸³ (BACH, 2008, p.235).

Evans (2014b) pontua que após os julgamentos do Tribunal Militar Internacional instalado em Nuremberg, entre novembro de 1945 e outubro de 1946, a Alemanha deu início a sua reconstrução; processos de desnazificação foram realizados em diversas cidades, incluindo o julgamento da própria Riefenstahl em 1952. As sentenças atribuídas foram brandas, para Arendt (1999, p.29), as sanções imputadas foram comedidas pois até a década de 1960, as esferas públicas da Alemanha, incluindo as cortes, estavam repletas de funcionários que haviam servido o governo de Hitler; além disso, havia pouca disposição das pessoas em colaborar “já que estas também se sentiam incriminadas”.

A concordância não dita entre todos passou a ser o silêncio, ninguém mais mencionava os crimes acontecidos durante o período nazista e cada cidadão desejava seguir com sua rotina. Por isso, quando Riefenstahl finalizou *Tiefland*, a perplexidade foi enorme: o filme não apenas lembrava os crimes cometidos ao exibir na tela cinematográfica pessoas que haviam sido mortas, mas ele também evocava a memória dos alemães que apoiaram o governo nazista e agora tentavam ocultar e até mesmo esquecer seu passado.

Na estreia do filme em 1954, pode-se verificar também que para a produção, Riefenstahl recorreu as técnicas que ela conhecia desde a década de 1920 e possuía domínio cinematográfico, como a utilização das sombras expressionistas para evidenciar o mal, a captação de imagens em preto e branco para romantizar as cenas e o uso reduzido do som. No entanto, em *Tiefland*, a diretora não conseguiu gerar força e dramaticidade para dar suporte à história. Recorrer a sistemas que já haviam sido superados e estavam em desuso pode denunciar o baixo progresso técnico da cineasta que, habituada a uma linguagem cinematográfica, não foi exitosa ao transitar para os novos códigos audiovisuais da década de 1940.

Além da limitação técnica, Riefenstahl não explorou o roteiro: o conflito entre os moradores da vila e o nobre, que deveria ser o epicentro do filme, é

⁸³ Tradução livre da autora: “logo depois de ter o prazer de servir a arte cinematográfica de Riefenstahl, os extras – incluindo mulheres e crianças, foram enviados para os fornos a gás”.

reduzido a duas cenas em que os camponeses solicitam ao Marquês que lhes conceda a água. Ambos os pedidos são negados e aceitos pacificamente pelos moradores, sem protestos ou objeções. Martha também é uma personagem pouco expressiva, sua atuação limita-se a tomadas em que a jovem dança, nas demais cenas a intérprete têm suas falas reduzidas e quando elas acontecem não possuem vivacidade. Já Pedro, o herói eleito por Riefenstahl, é ingênuo e sequer entende quando a população ri dele diante da igreja em que se casará com a dançarina.

Sem o patrocínio de Hitler, é provável que o roteiro de *Tiefland* não tivesse sido aprovado por nenhuma companhia de cinema razoável: insuficiente, infradotado e com uma trama que beira a infantilidade, não há nenhum ponto de destaque em seu desenvolvimento que se limitou a reaproveitar, mais de uma década depois, técnicas desenvolvidas pelo cinema alemão dos anos 1920 com pouca criatividade e originalidade, também mostrando-se defasado com o cinema produzido nos EUA, Inglaterra e França em 1954.

Los problemas financieros – y políticos – convirtieron *Tiefland* en una obsesión para su directora. Leni Riefenstahl quería convertir la película en la afirmación de su arte, en la obra que le permitiera romper con la proyección política con que estaba marcada su obra. Paradójicamente, cuando la cineasta pudo ver acabada la película, *Tiefland* reflejaba unos parámetros estéticos y temáticos que estaban considerados caducos en la Europa del milagro económico⁸⁴ (QUINTANA E CASACUBERTA, 1999, p.261).

Se os rolos de negativos que Riefenstahl afirma não terem sido devolvidos a ela aumentariam a qualidade da obra, não é possível saber, já que os mesmos nunca foram encontrados e, portanto, é impossível conhecer seu conteúdo. No entanto, em suas memórias e na entrevista a Müller (1993), a cineasta jamais lamentou essa perda, tampouco insinuou que seu filme teria sido melhor com a presença das supostas partes ausentes. Para Riefenstahl, conforme atesta seu relato autobiográfico, *Tiefland* é uma obra completa.

⁸⁴ Tradução livre da autora: Os problemas financeiros e políticos tornaram *Tiefland* uma obsessão para sua diretora. Leni Riefenstahl queria transformar o filme em afirmação de sua arte, no trabalho que lhe permitiria romper com a projeção política com a qual seu trabalho estava marcado. Paradoxalmente, quando o cineasta conseguiu ver o filme terminado, *Tiefland* refletiu parâmetros estéticos e temáticos que foram considerados obsoletos na Europa do milagre econômico.

Bach (2007, p.351) afirma que os franceses, detentores dos negativos entre 1945 e 1953, negam a perda de parte do material devolvido à cineasta. Além disso, o autor aponta que Riefenstahl depositou secretamente rolos de películas de *Tiefland* no arquivo federal alemão, onde permanecem em sigilo. A especulação de Bach (2007, p.352) sobre o conteúdo do material arquivado volta-se para os ciganos mortos em Auschwitz e usados pela cineasta para a produção de cenas em seu filme. Não há outro motivo aparente para a ocultação de trechos gravados, além da presença de pessoas assassinadas pelo regime que Riefenstahl promoveu; a utilização de tais imagens na versão final do filme poderia ter causado um escândalo ainda maior e também comprometido a repetida alegação de inocência da cineasta.

Parafraseando Steven Bach (2007), que afirmou ter faltado bom senso a Leni quando ela viajou para a América divulgar seu *Olympia*, em uma indústria cinematográfica capitaneada por um número significativo de judeus, em 1954, mais uma vez a cineasta não teve sensibilidade nem capacidade para observar que seus atores foram assassinados pelo governo que ela não apenas apoiou, mas ajudou a consolidar. Além disso, *Tiefland* foi roteirizado, gravado e patrocinado pelos nazistas durante o auge do governo de Hitler e a obra apresenta elementos de uma Cultura Germânica essencialmente nazista, que a cineasta trabalhou para edificar.

Leni Riefenstahl encontró en la obra una forma de construir un discurso particular sobre la pureza y la esencialidad del espíritu, que entroncaba plenamente con sus bases culturales y filosóficas. El tema esencial que une a las diferentes obras -la pieza teatral, la ópera y la película- no es el de ningún nacionalismo concreto, sino el problema de la constitución del nacionalismo como mito. El problema surgió en el momento en que Leni Riefenstahl acabó su película, ya que una determinada interpretación del mito nacionalista había desembocado en la barbárie⁸⁵ (QUINTANA E CASACUBERTA, 1999, p.273).

⁸⁵ Tradução livre da autora: Leni Riefenstahl encontrou na obra uma maneira de construir um discurso particular sobre a pureza e essencialidade do espírito, que está totalmente ligado às suas bases culturais e filosóficas. O tema essencial que une as diferentes obras - a peça teatral, a ópera e o filme - não é o de qualquer nacionalismo concreto, mas o problema da constituição do nacionalismo como mito. O problema surgiu no momento em que Leni Riefenstahl terminou seu filme, uma vez que uma certa interpretação do mito nacionalista terminou na barbárie.

No entanto, ao observar a trajetória de Riefenstahl desde o início de sua carreira é possível compreender o motivo da finalização de *Tiefland*: até o fim de sua vida, em 2003, a cineasta sempre comportou-se com demasiado egocentrismo e certamente julgou que sua presença na tela como Martha iria fazer com que os alemães evocassem seus velhos filmes de montanha, num momento antes de Hitler ter conseguido o poder total.

Levar *Tiefland* ao cinema da Alemanha e da Áustria nove anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando o holocausto era um fato amplamente conhecido do mundo todo, ratifica que Leni Riefenstahl, apesar das insistentes afirmações de inculpabilidade, nunca se importou com os crimes cometidos por Hitler e seus comparsas e, principalmente, evidencia que a cineasta não se arrependeu ou abandonou sua identidade nazista após a guerra ou depois de seu julgamento.

Autocentrada, Riefenstahl provavelmente acreditou que *Tiefland* teria o poder de lhe conduzir ao cinema de ficção e entretenimento, afastando-a do nazismo e dos filmes que produziu em Nuremberg ou Berlim, mas o que sua obra cinematográfica fez foi comprovar o seu profundo envolvimento com o partido totalitário de Hitler e determinar o fim de sua carreira no cinema europeu ou mesmo americano. Assim, o que lhe restou após *Tiefland* foi ausentar-se da Europa, rumar para a África e tornar-se fotógrafa em uma tribo que desconhecia a sua pestilência nazista.

10. Considerações Finais

O cinema constituiu-se em uma ferramenta estratégica para a expansão do nazismo na Alemanha durante a década de 1930; por meio de diretores devidamente selecionados, o Ministério da Propaganda financiou e produziu obras para propagar a ideologia vigente. A mais importante destes profissionais foi a cineasta Leni Riefenstahl, produtora dos filmes que representavam a identidade oficial do Partido Nazista para os teutônicos e para os países estrangeiros, sendo que a presença durante as suas exibições era tida como um crivo importante para a definição dos simpatizantes do nazismo, tanto na Alemanha quanto nas áreas anexadas pelas tropas hitleristas. Esta pesquisa pressupõe que a base da criação cinematográfica da diretora consistiu em utilizar o cinema, um instrumento da modernidade, para, ao explorar e adaptar às circunstâncias imediatas diferentes aspectos do romantismo histórico alemão, incorporados historicamente no *Zeitgeist*, retratar a identidade ariana que, supostamente, deveria ser emblematizada por cada um dos alemães.

Leni Riefenstahl demonstrava, como muitos outros germânicos, afinidade ideológica com elementos que iriam solidificar o nazismo e isso mesmo antes de Hitler chegar ao poder e de ela ter sido integrada oficialmente à elite intelectual do regime totalitário; a cineasta deve ser observada como uma representante do *Zeitgeist* alemão e, por isso, foi elegida para participar ativamente da produção cinematográfica do III *Reich*. *A Luz Azul*, cuja estreia aconteceu em 1932, um ano antes de Hitler tornar-se Chanceler da Alemanha, é a evidência materializada da ideologia que a cineasta carregava em seu âmago.

Riefenstahl emblema um tempo e seus filmes são dogmáticos em termos culturais, reproduzindo nas tramas tendências e afinidades existentes nas estruturas simbólicas da sociedade alemã, moldando-as conforme a ideologia que já havia assimilado e contribuindo não só para a disseminação dos valores nazistas, mas também permitindo que seus filmes fossem usados como peças inspiradoras para que outros intelectuais atrelados ao regime elaborassem filmes, livros, músicas e uma vasta literatura que igualmente serviram para a propagandização e legitimação dos regime totalitário. Ao construir seus personagens cinematográficos, seja Junta, Hitler, os atletas olímpicos ou Pedro, a diretora os conduz para o mesmo

destino: a pureza, a determinação, a luta, o autossacrifício, a doação da própria vida pelo bem comum ou por uma causa maior. Insistentemente, reitera-se o retrato de valores cunhados pelo romantismo histórico e reinterpretados por Riefenstahl em seus filmes e também pela cúpula nazista em toda forma propaganda.

Além disso, os solitários heróis de Riefenstahl possuem espaços sagrados onde podem alcançar a divindade e a própria consagração, sejam as montanhas, o estádio olímpico ou a velha Nuremberg. Os protagonistas construídos pela cineasta, assim como o povo alemão, também enfrentam inimigos: atletas não arianos, judeus mal intencionados, comunistas malditos, capitalistas degenerados e ciganos imorais. Eles são traduções da corrupção moral que assolava a sociedade alemã e deveriam ser combatidos pelos heróis. Desse modo, os personagens teutônicos precisam demonstrar coragem para derrotá-los e valentia para atingir a glorificação; numa analogia, os protagonistas fílmicos exibiam comportamentos que os líderes nazistas esperavam da população, mas que, de regra, não cobravam de si mesmos.

Na criação de Riefenstahl, o êxito é reservado aos fortes e resilientes, aos melhores representantes da “raça superior”, reiterando que a fidelidade e a obediência irrestritas dos alemães a ideologia nazista culminariam no triunfo do país não só sobre os oponentes do momento, mas sobre todo o planeta. Nessa perspectiva, Junta tem o mesmo valor e a mesma expressividade dos atletas olímpicos; ambos os personagens fluem para o mesmo destino e são fundamentais para a vitória teutônica, mesmo que seja simbólica.

Para o desenvolvimento dos conflitos cinematográficos em toda a sua obra, Riefenstahl incorporou nas tramas a problemática que assolava os alemães, bem como o *Zeitgeist*, recorrendo a binariedade pedagógica para a tradução intersemiótica fílmica em que o herói é contrário ao vilão, o bem opõe-se ao mal, a pureza da montanha contrasta com a corrupção da planície e o alemão antagoniza-se ao judeu.

O uso da binariedade é importante porque o discurso nazista visava identificar todos os alemães como nazistas, fato não procedente, já que até o fim da guerra existiram diversos movimentos de resistência antinazista – um exemplo notório é o grupo Rosa Branca, que ficou amplamente conhecido após um filme, produzido em 2005, retratar a história dos irmãos Scholl. Como o domínio de Hitler

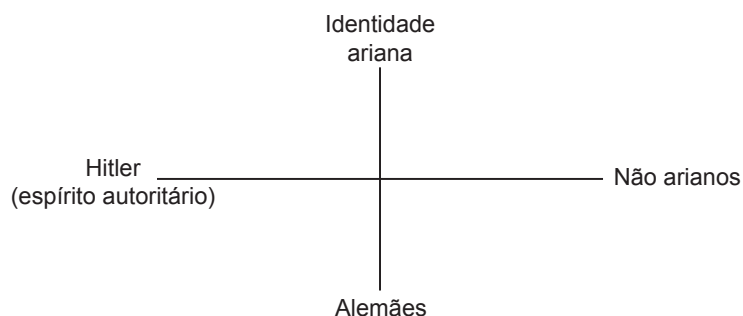
não alcançava toda a população, redobrava-se a importância dos meios de comunicação, especialmente do cinema, como instrumento disseminador dos princípios ideológicos nazistas.

Por sua importância no contexto do regime, Leni foi acolhida pela elite dirigente comandante do estado alemão e, assim, encontrou plenas condições para desenvolver suas atividades cinematográficas em coerência com o esperado pela liderança teutônica. Foi a partir desta posição privilegiada que a diretora explorou magistralmente nas telas os princípios legitimadores da ideologia vigente. A reiteração das mesmas ideias, antes da ascensão de Hitler ao poder e após o fim da guerra, deixa claro a conivência de Riefenstahl com os propósitos do regime autoritário. Nesse aspecto é exemplar o filme cuja estreia aconteceu em 1954; *Tiefland* manteve, mesmo que sutilmente, o mesmo propósito desqualificador das minorias perseguidas por Hitler e por seus partidários.

Em suma, a persistência dos elementos do romantismo reacionário, como aprovado pelo regime nazista, constitui-se no eixo fundamental que a diretora se serviu para reiterar a identidade germânica requerida do estado em relação a toda a população. Uma identidade imaginária que funcionou como recurso avaliador do “bom” e do “mau” alemão, rótulos que separavam a vida celebrada dos pretensos heróis da morte humilhante imposta aos que foram qualificados como inimigos da pátria ou simplesmente desmerecedores da identidade nazista.

Ao observar as películas produzidas pela cineasta é notório que suas produções possuem a mesma abordagem dominante, por isso, permitem a construção de um esquema quaternário sintetizador da atuação de Leni Riefenstahl tanto atrás quanto frente às câmaras. Portanto, sua obra, produzida entre 1932 e 1954, observada pelo esquema quaternário de Canevacci, apresenta os seguintes vértices:

Figura 82: O esquema quaternário na obra cinematográfica de Leni Riefenstahl



Fonte: Fotogramas do filme selecionados pela autora.

Pater é a determinação histórico-social e também a origem de todas as coisas, é a síntese primigênia, é o poder e também quem gera a vida e permite a existência das futuras gerações, as quais garantirão a existência do “Reich dos Mil Anos”. Na obra cinematográfica de Riefenstahl, *Pater* é a Identidade ariana, construído a partir da cultura germânica sobretudo desde o início do Século XX e fortemente influenciado pelo movimento romântico alemão.

Do romantismo teutônico foram incorporadas características fundamentais para a composição da Identidade ariana, tais como o contato sagrado com elementos de pureza, a oposição ao intelectualismo, o culto aos gregos, o retorno à natureza em seu estado original e o autossacrifício. Tais itens foram traduzidos cinematograficamente por Riefenstahl nas quatro obras aqui analisadas, culminando no modernismo reacionário, em que valores emprestados do passado e readequados para as circunstâncias do momento são apresentados por meio da nova tecnologia. Complementarmente, para a plenitude da Identidade ariana, a Alemanha deveria ser economicamente forte, possuir um exército altamente combativo, além de uma população saudável, bela e produtiva que demonstrasse todo o seu apoio ao grande herói nacional.

Filius é o herói, a individualidade positiva que possui um status intermediário, passageiro, sua busca é tornar-se *Pater*. Por isso, a viagem é a sua condição normal na narrativa cinematográfica. *Filius* é Hitler na concepção cinematográfica de Riefenstahl; o espírito autoritário é o salvador da nação teutônica e visa transformar-se em *Pater*, sendo a representação humanizada da Identidade ariana tangida pela perfectibilidade para a cineasta. Em *O Triunfo da Vontade*, Hitler está presente no filme e é evidenciado como o supremo, no entanto,

nas outras três películas, a presença de *Filius* é marcada por seus representantes evidenciados nas narrativas cinematográficas. Somente *Filius* poderá salvar a Alemanha do desemprego, da miséria, do Tratado de Versalhes, da especulação financeira e dos não arianos, reiterando a construção do herói Hitler nos filmes de Riefenstahl.

Diabolus é quem se opõe a *Filius*; é o elemento negativo e destruidor, o antagonista, o anti-herói da trama cinematográfica. A obra de Riefenstahl traz como *Diabolus* as pessoas não arianas; são compostos por judeus, negros, ciganos, comunistas e opositores políticos. O anti-herói precisa ser aniquilado e destruído para o êxito completo de *Filius*; sua malevolência é pontuada em todas as películas evidenciando a identidade degenerada que o cinema de Riefenstahl atribuía aos seus opositores. *Diabolus* é ganancioso, imoral e corrupto; somente seu extermínio total levaria *Filius* a almejada condição de *Pater*. É a imposição desta identidade aos grupos incorporados ao papel de *Diabolus* que permitiu não só a punição a alguns dos personagens fílmicos focados pela cineasta, mas que também se desdobrou no extermínio de comunidades inteiras do Leste europeu e também da “Solução final” imposta a seis milhões de Judeus.

Spiritus é o elemento feminino e, por isso, é irracional e irrefletido. Ele auxilia o herói a alcançar *Pater*, mas por sua condição binária pode entregar-se momentaneamente a *Diabolus*. *Spiritus* são alguns contingentes de alemães na filmografia de Riefenstahl: sem a certeza de seu apoio irrestrito, suas películas serviam também para seduzi-los e exigir seu apoio total. Adicionalmente, os teutônicos buscavam uma liderança forte e, quando Hitler despontou na política, a população depositou nele suas esperanças futuras, acreditando que o herói poderia tornar real a construção de uma nação forte e segura.

Portanto, a metodologia proposta por Canevacci é adequada para a análise fílmica das películas produzidas por Riefenstahl e também para a observação da totalidade de sua obra, pois os eixos *Pater*, *Filius*, *Diabolus* e *Spiritus* são precisos e identificáveis, garantindo a um só tempo o caráter propagandístico e pedagógico das películas estudadas. As quatro obras analisadas nesta pesquisa são partes integrantes de um sintagma que visavam, junto com outras produções, a propagação da ideologia nazista e a construção da identidade ariana. Além disso, por mais que Riefenstahl tenha negado seu envolvimento com

Hitler e seu Partido, o esquema quaternário revela a conexão da cineasta com o nazismo, pois sua criação cinematográfica comporta em seu cerne a ideologia nazista.

Suas películas acompanham o “espírito do tempo” dominante na psique alemã no período em que foram realizadas: quando os teutônicos estavam abalados com os desarranjos da sociedade urbano-industrial, Riefenstahl enfatizou a purificação por meio do mundo rural representado por Junta; no momento em que a Alemanha deveria contar com a intervenção de um líder forte para unificar o país e amenizar seus problemas internos, Hitler é apresentado como o herói-salvador da nação; no período de ampla estabilidade nazista, a solidificação definitiva da identidade alemã, incluindo a superação do Tratado de Versalhes e a humilhação nacional, é apresentada por meio dos heróis olímpicos nos jogos de Berlim; e, por fim, quando a guerra estava se desenrolando, o protagonista Pedro combate o mal com as próprias mãos, em uma metáfora do que se cobrava dos soldados nos campos de batalha.

Complementarmente, os filmes são a materialização da identidade da própria Riefenstahl e, reitera-se, a diretora deve ser observada como uma representante dos teutônicos no período nazista: como boa parte da classe média alemã, primeiramente, deixou-se contagiar por *Mein Kampf* e pelos discursos de Hitler, em seguida, empenhou seu trabalho por acreditar em um herói divino e também para construir uma nova Alemanha; corroborou para exemplificar o comportamento desejado para todos os alemães por meio dos atletas olímpicos; participou, embora brevemente, da guerra visando consagrar seu maior; e, finalmente, voltou seu talento outra vez como diretora para estimular o combate aos pretensos agentes do mal durante a guerra.

Leni Riefenstahl e suas obras, produzidas entre 1932 e 1954, estavam ideologicamente alinhadas com o nazismo e com a psique alemã de cada período em que foram produzidas, firmando-se como traduções fílmicas da consciência coletiva dos teutônicos e atuando como autora de produtos ideológicos para a construção da identidade ariana sob a égide de Hitler

Assim como a cineasta, muitos alemães colaboraram para que o nazismo crescesse em força e em totalitarismo. Mas após o fim da guerra, ela e muitos germânicos negaram a participação na máquina nazista devido a

condenação mundial do regime; afirmaram não terem sido responsáveis pela tragédia que se revelou sobre a Europa entre 1939 e 1945. Mesmo idosa, Leni rejeitava insistentemente seus vínculos com Hitler, como pode ser constatado em sua autobiografia e na entrevista que concedeu a Müller (1993). A diretora beirava a histeria violenta quando era lembrada do seu envolvimento direto com o nazismo e, diversas vezes, respondeu fantasiosamente que suas atividades cinematográficas eram realizadas devido ao amor que nutria pelo cinema. Em última instância, usava o jargão da “arte pela arte” como estratégia de sobrevivência intelectual e mesmo física quando o mundo já rejeitava de modo definitivo os ideais nazistas. Sua tentativa entre separar o nazismo de sua obra e de si mesma não foi exitosa; Riefenstahl é uma artista e, como qualquer outro personagem criativo, transmitiu às suas produções culturais o repertório cultural e ideológico que carregava consigo e também a sua identidade.

No entanto, o trabalho de Riefenstahl destacou-se devido a lealdade irrestrita ao líder do III *Reich*, por sua crença cega na Alemanha nazista e também por sua perfectibilidade técnica na propagação ideológica e na construção identitária almejada. Seus filmes contribuíram para identificar todo alemão como nazista no pós-guerra, conferindo força e abrangência à concepção de culpa coletiva que acabou sendo aproveitada pelos Aliados para dividir e subjugar a Alemanha.

Figura 83: Leni Riefenstahl ostenta o uniforme nazista na Polônia ocupada



Fonte: Arquivo Federal alemão. Disponível em: <<https://goo.gl/pLT7BS>>. Acesso em 02.abr.2018.

Tão importante quanto os tanques de guerra fabricados, os campos de concentração edificados ou os soldados arregimentados para o conflito armado

foram os filmes que Riefenstahl cuidadosamente produziu para o regime nazista. Suas películas foram peças fundamentais para o êxito momentâneo de Hitler, assim como as bem-sucedidas estratégias iniciais de guerra concebidas pelos generais do exército alemão.

Quando a guerra findou, *Tiefland* não teve uma grande aceitação, como esperava Riefenstahl, no entanto, a diretora ainda angariou louros de sua produção nazista. A perfectibilidade técnica que a diretora atingiu em *O Triunfo da Vontade* ao aliar a variação de ângulos com os posicionamentos da câmera e a primorosa montagem fílmica tornou-se importante no cinema mundial e a destacou como cineasta; seu impacto foi tão significativo que Riefenstahl recebeu prêmios fora da Alemanha por sua obra e, posteriormente à Segunda Guerra Mundial, usou tais condecorações como argumento para se declarar inocente da malévola nazista diante dos tribunais do pós-guerra.

A alta qualidade e a inovação na filmagem das diversas modalidades esportivas disputadas durante os jogos olímpicos foram tão significativas que permanecem atuais; *Olympia* tornou-se um marco no registro de esportes e seu impacto foi grande o suficiente para o Comitê Olímpico Internacional reconhecer o mérito de Riefenstahl, premiando-a com uma medalha devido a alta qualidade de sua produção após a Segunda Guerra Mundial, quando os hediondos crimes nazistas já eram amplamente conhecidos.

Riefenstahl reiterou seus méritos e, posteriormente, recebeu novos tributos e homenagens. Finalmente, quando impedida de continuar com o cinema, rumou para a fotografia e seu trabalho foi publicado na Europa e na América. A ampla aceitação de seu trabalho fotográfico evidencia que Riefenstahl foi uma das mais ilustres e influentes artistas do século XX.

Apesar de poluída pelo nazismo, a obra de Riefenstahl é inovadora no âmbito do cinema; passados 83 anos desde a estreia de *O Triunfo da Vontade* e 80 anos após a divulgação de *Olympia*, seus filmes ainda permanecem como referência para a tomada de cenas de movimentos de massa e de eventos esportivos.

Complementarmente, assistir a suas produções na contemporaneidade, após conhecer os horrores do holocausto, é uma experiência desafiadora para o pesquisador: se por um lado, é impraticável observar seus filmes limitados em seus

contextos e aos respectivos anos em que foram produzidos – ou seja, antes das instalações das câmaras de gás – e assim investigar o processo criativo da cineasta, bem como a carga ideológica e identitária imbuídas nas películas, por outro, é provável que sem o uso de suas obras como estratégicas ferramentas de comunicação e persuasão, tais câmaras de gás jamais tivessem sido construídas.

Leni Riefenstahl faleceu em 2003, mas permanece viva por meio de seu trabalho: tanto sua obra quanto o horror ao nazismo e aos filmes que ela produziu ainda estão presentes – as constantes referências à suas obras centrais, assim como esta tese são prova disso. Riefenstahl, em nome da ideologia nazista, magistralmente apropriou-se da sétima arte para construir e disseminar o horror antes, durante e após a queda do III *Reich*. Mais do que qualquer outra, a cineasta preferida de Hitler anunciou que o cinema, como todas as atividades próprias da comunicação massiva, também serve para fazer a guerra.

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo**. Trad: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Trad: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACH, Steven. **Leni: a vida e obra de Leni Riefenstahl**. Trad: Oscar Mascarenhas. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.
- BACH, Steven. **Leni: The life and work of Leni Riefenstahl**. New York: Vintage Books, 2008.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad: Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERTOLLI FILHO, Claudio. **Hollywood contra o nazismo: a construção cinematográfica do 'inimigo' alemão (1939-1944)**. *Revista Livre de Cinema*, Curitiba, v. 3, p. 80-115, set-dez, 2016.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.183-191.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão: a influência do jornalismo e os Jogos Olímpicos**. Trad: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BROWNLOW, Kevin. **Prefácio in Africa**. Cologne: Taschen, 2010a, p.9-16.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Trad: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Edusc, 2004.
- CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Trad: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural**. Trad: Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad: Vera da Costa e Silva. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. **Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim**. **Revista Classica**, Belo Horizonte, v.19, n.2, p.196-223, 2006.

DENYS, Cuche. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad: Viviane Riberio. Bauru: Edusc, 1999.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Trad: Eliana Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhart e do expressionismo**. Trad: Lúcia Nagib. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

EVANS, Richard J. **A chegada do Terceiro Reich**. Trad: Lúcia Brito. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014a.

EVANS, Richard J. **O Terceiro Reich em guerra**. Trad: Lúcia Brito. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014b.

EVANS, Richard J. **O Terceiro Reich no poder**. Trad: Lúcia Brito. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014c.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Trad: Paulo Polzonoff Jr. et. al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Trad: Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GALHERA, Katiúscia. **Narrativa e a construção da nação: um diálogo entre Homi Bhabha, “Leni” Riefenstahl e Franz Neumann**. Monções, Revista de Relações Internacionais da UFGD, Dourados, v.2, p.284-307, n.4, 2013.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Trad: Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GEADA, Eduardo. **O imperialismo e o fascismo no cinema**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. Trad: Álvaro Cabral. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERF, Jeffrey. **O moderno reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich**. Trad: Claudio Frederico da S. Ramos. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

HITLER, Adolf. **Minha luta**. Trad: Klaus Von Puschén. São Paulo: Centauro, 2001.

HOLMES, Judith. **Olimpíada – 1936: glória do Reich de Hitler**. Trad: Ethel Leon. Rio de Janeiro: Editora Renes Ltda, 1974.

JANSON. H. W; JANSON, Anthony R. **Iniciação à História da Arte**. Trad: Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JODELET, Denise. **As representações sociais**. Trad: Lilian Ulup. 4ª ed. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad: Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Trad: Fabiano Moraes. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KERSHAW, Ian. **Hitler**. Trad: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KINDERSLEY, Dorling. **História ilustrada da arte: os principais movimentos e as obras mais importantes**. Trad: Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2014.

KLEMPERER, Victor. **LTI: A linguagem do Terceiro Reich**. Trad: Miriam B. P. Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Trad: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Trad: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural Dois**. Trad: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Trad: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LONGERICH, Peter. **Joseph Goebbels: uma biografia**. Trad: Luiz A. de Araújo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. Trad: Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MANDROU, Robert. **Magistrados e Feiticeiros na França do século XVII**. Trad: Nicolau Sevckenko e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad: Jean-Claude Bernardet. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NAZÁRIO, Luiz. **O discurso ideológico de Olympia**. Aletria, Revista de Estudos da Literatura, Belo Horizonte, v.22, p.137-149, n.2, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad: Mônica Saddy Martins. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2009.

OHLEER, N. **High Hitler: como o uso de drogas pelo Führer e pelos nazistas ditou o ritmo do Terceiro Reich**. São Paulo: Crítica, 2017.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco. **O Triunfo da Vontade (Leni Riefenstahl, 1934): Nazismo versus estética cinematográfica**. Revista Forma Breve, Aveiro, v.1, p.389-399, n.12, 2015.

QUINTANA, Angel; CASACUBERTA, Margarida. **El nacionalismo como mito: "Tiefeland" de Leni Riefenstahl**. Cuadernos de la Academia, Madrid, n.5, p. 257-273, 1999.

RAMONET, Ignacio. **Propagandas silenciosas: massas, televisão, cinema**. Trad: Lúcia M. Endlich Orth. Petropolis: Vozes, 2002.

REES, Laurence. **O carisma de Adolf Hitler: o homem que conduziu milhões ao abismo**. Trad: Alice Klesck. Rio de Janeiro: LeYa, 2013.

RIBEIRO, Adriana Barbosa. **Filmes de Leni Riefenstahl: uma Abordagem de Design na Análise Semiótica da Imagem**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2014.

- RIBEIRO, Renilson Rosa. **Hitler – do profeta ao arquiteto da “era da catástrofe”**: A construção da imagem do Führer no filme O Triunfo da Vontade. Mnene, Revista de Humanidades, Caicó, v.4, p.341-365, n.9, 2004.
- RIEFENSTAHL, Leni. **Africa**. Cologne: Taschen, 2010a.
- RIEFENSTAHL, Leni. **Behind the Scenes of the National Party Convention Film**. Trad: David Culbert. Chicago: International Historic Films, 2010b.
- RIEFENSTAHL, Leni. **Hinter der Kulissen des Reichsparteitag-Films**. München: Münchener Buchverlag, 1935.
- RIEFENSTAHL, Leni. **Memorias**. Trad: Juan Godo Costa. Cologne: Taschen, 1991.
- RÖSSLEIN, Michael. **Geschlechterkonstruktionen in Leni Riefenstahls Spielfilmwerk: das Blaue Licht und Tiefland**. München: GRIN Verlag, 2012.
- ROVAI, Mauro Luiz. **Um ensaio sobre Olympia de Leni Riefenstahl**. Plural (São Paulo. Online), São Paulo, v. 10, p. 131-154, jan. 2003. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/plural/article/view/68072/70641>>. Acesso em: 26.fev. 2018.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. Trad: Rita Rios. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SAGAWA, Frank. **Die Stilisierung in Leni Riefenstahls Werk Das blaue Licht**. München: GRIN Verlag, 2002.
- SESC, Serviço Social do Comércio. **Sombras que assombram**. Rio de Janeiro, 2013. 92p.
- SOKAL, Harry. **Über nacht Antisemitin geworden?** Carta: Der Spiegel, Berlim, nº46, p.14, 08.nov.1976.
- SOLER, Maridès. **La mujer y la naturaleza en Terra baixa de Àngel Guimerà, en la ópera Tiefland de Eugen d'Albert y Rudolph Lothar y en el film Tiefland de Leni Riefenstahl**. Revista de Filología Románica, Madrid, Vol.30, p.337-352, n. 2, 2013.
- SONTAG, Susan. **Fascinante Fascismo**. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.
- SPEER, Albert. **Por dentro do III Reich: a derrocada**. Trad: Raul Xavier. São Cristóvão: Editora Artenova, 1971.
- SPEER, Albert. **Por dentro do III Reich: anos de glória**. Trad: Raul Xavier. São Cristóvão: Editora Artenova, 1971.

SPINK, Mary Jane P. **O Conceito de Representação Social na Abordagem Psicossocial**. Caderno de Saúde Pública, Rio de Janeiro, Vol. 9, p.300-308, n.3, 1993

STARKMAN, Ruth. **Mother of All Spectacles**: Ray Müller's "The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl". Film Quarterly, Califórnia, Vol. 51, n.2, 1998. Disponível em: <<http://sennhs.org/ourpages/auto/2014/5/27/39313126/3697138.pdf>> Acesso em 14.nov.2016.

TRIMBORN, Jünger. **Leni Riefenstahl**: a life. Trad: Edna McCown. New York: Faber and Faber, 2007.

Filmografia

A ARQUITETURA DA DESTRUÇÃO. (Undergångens arkitektur). Dir. Peter Cohen. Alemanha: Versátil Home Vídeo, 1992. DVD. (121 min). Color, legendado, Port.

A BOLSA DIPLOMÁTICA. (Sumka Dipkuryera/ Сумка дипкuryера). Dir. Aleksandr Dovzhenko. URSS: VUFKU, 1927. Vídeo. (50 min). P&B, legendado, Port.

A DEUSA IMPERFEITA. (Der Macht der Bilder). Dir. Ray Müller. Alemanha: VZ-Handelsgesellschaft, 1993. Vídeo. (197 min). Color, legendado, Port.

A FELICIDADE. (Schaste/ Счастье). Dir. Alexander Medvedkin. URSS: Vostokfilm, 1934. Vídeo. (95 min). P&B, legendado, Port.

A LUZ AZUL. (Das blaue Licht). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Deutsche Film Ag, 1932. Vídeo. (74 min.), P&B, legendado, Port.

A MONTANHA DO DESTINO. (Der Berg des Schicksals). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Berg und SportFilm, 1925. Vídeo. (60 min). P&B, legendado, Port.

A MONTANHA DO TESOURO. (Zvenigora/ Звенигора). Dir. Aleksandr Dovzhenko. URSS: VUFKU, 1928. Vídeo. (67 min). P&B, legendado, Port.

A MONTANHA SAGRADA. (Der Heilige Berg). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Universum Film AG, 1926. Vídeo. (104 min). P&B, legendado, Ing.

A MORTE CANSADA. (Der müde Tod). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Decla-Bioscop Ag, 1921. Vídeo. (82 min). P&B, legendado, Port.

A ÚLTIMA GARGALHADA. (Der letzte Mann). Dir. F. W. Murnau. Alemanha: Universum Film-AG, 1924. Vídeo. (90 min). P&B, legendado, Port.

A VIDA DE FRANCISCO JOSÉ DA ÁUSTRIA. (Das Schicksal derer von Habsburg). Dir. Rolf Raffé. Alemanha: Essem Film GmbH, 1928. Vídeo. (76 min). P&B, legendado, Ale.

ABSOLVIDA. (Unter Ausschluß der Öffentlichkeit). Dir. Paul Wegener. Alemanha: Euphono-Film GmbH, 1937. Vídeo. (96 min). P&B, legendado, Port.

AEROGRAD. (Aerograd/Аэроград). Dir. Aleksandr Dovzhenko. URSS: Gosudarstvennoe Upravlenie Kinematografii i fotografii, 1935. Vídeo. (82 min). P&B, legendado, Port.

ALEXANDER NEVSKY. (Aleksandr Nevskiy/ Александр Невский). Dir. Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1938. Vídeo. (112 min). P&B, legendado, Port.

AQUARIUS. Dir. Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, 2016. DVD. (146 min). Color, Port.

AURORA. (Sunrise: a song of two humans). Dir. F. W. Murnau. Estados Unidos: Fox Filmes, 1927. Vídeo. (95 min). P&B, legendado, Port.

AVANTE, SOVIETE! (Shagay, sovet!/ Шара́й, совет!). Dir. Dziga Vertov. URSS: Goskino, 1926. Vídeo. (65 min). P&B, legendado, Port.

BALADA DE BERLIM. (Berliner Ballade). Dir. Robert Stemmle. Alemanha: Comédia, 1948. Vídeo. (89 min). P&B, legendado, Port.

BERLIN-ALEXANDERPLATZ. (Berlin-Alexanderplatz). Dir. Phil Jutzi. Alemanha: Süd-Film Ag, 1931. Vídeo. (83 min). P&B, legendado, Port.

CIDADE DE DEUS. Dir. Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes, 2002. DVD. (130 min). Color, Port.

colocar no texto (p.58) o nome original.

CONFINS. (Окрина/Окраина). Dir. Boris Barnet. URSS: Mezhrabpomfilm, 1933. Vídeo. (98 min). P&B, legendado, Port.

CORAÇÕES EM LUTA. (Vier um die Frau). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Decla-Bioscop Ag, 1921. Vídeo. (52 min). P&B, legendado, Port.

DA AURORA À MEIA-NOITE. (Von morgens bis mitternacht). Dir. Karl Heinz Martin. Alemanha: Ilag-Film, 1920. Vídeo. (54 min). P&B, legendado, Port.

DIA DA LIBERDADE. (Tag der Freiheit). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Reichsparteitagfilm, 1935. Vídeo. (28 min). P&B, legendado, Port.

DR MABUSE, O JOGADOR. (Dr Mabuse, der Spieler). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Uco-Film/Decla-Bioscop Ag, 1922. Vídeo. (110 min). P&B, legendado, Port.

ELE ESTÁ DE VOLTA. (Er ist wieder da). Dir. David Wnendt. Alemanha: Mythos Film, Claussen Wöbke Putz Filmproduktion, Constantin Film Produktion, 2015. Vídeo. (116min). Color, legendado, Port.

ENCOURAÇADO POTESKIN. (Bronenosets Potyomkin/ Броненосец Потёмкин). Dir. Sergei Eisenstein. URSS: Goskino e Mosfilm, 1925. Vídeo. (66 min). P&B, legendado, Port.

FAUSTO. (Faust). Dir. F. W. Murnau. Alemanha: Universum Film-AG, 1926. Vídeo. (107 min). P&B, legendado, Port.

FIVE CAME BACK. Dir. Laurent Bouzereau. EUA: Netflix, 2017. Online. (180 min). Color, legendado, Port.

HOMUNCULUS. (Homunculus). Dir. Otto Rippert. Alemanha: Deutsche Biokop GmbH, 1916. Vídeo. (360 min). P&B, legendado, Port.

HORA DA TENTAÇÃO. (Die Stunde der Versuchung). Dir. Paul Wegener. Alemanha: Universum Film, 1936. Vídeo. (75 min). P&B, legendado, Port.

IMPRESSÕES SUBAQUÁTICAS. (Impressionen unter Wasser). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion, 2002. Vídeo. (45 min). Color, legendado, Port.

LÊNIN EM 1918. (Lenin v 1918 godu/ Ленин в 1918 году). Dir. Mikhail Romm. URSS: Mosfilm, 1939. Vídeo. (130 min). P&B, legendado, Ing.

LÊNIN EM OUTUBRO. (*Lenin v Oktyabre/* Ленина и Октября). Dir. Mikhail Romm e Dmitriy Vasilev. URSS: Mosfilm, 1937. Vídeo. (93 min). P&B, legendado, Ing.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF. (M – Eine Stadt sucht einen Mörder). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Janus Film/Nero Film, 1931. Vídeo. (110 min). P&B, legendado, Port.

METROPOLIS. (Metropólis). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Universum Film AG, 1926. Vídeo. (148 min). P&B, legendado, Port.

NAQUELES DIAS. (In jenen Tagen). Dir. Hemult Käutner. Alemanha: Camera-Filmproduktion GmbH, 1947. Vídeo. (100 min). P&B, legendado, Port.

NOSFERATU, UMA SINFONIA DO HORROR. (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Dir. F. W. Murnau. Alemanha: Prana-Film, 1922. Vídeo. (71 min). P&B, legendado, Port.

O ANJO AZUL. (Der blaue Engel). Dir. Josef von Sternberg. Alemanha: Universum Film AG, 1930. Vídeo. (93 min). P&B, legendado, Port.

O CAMINHO DA FORÇA E DA BELEZA. (Wege zu Kraft und Schönheit). Dir. Alemanha: Universm Film-AG, 1925. (100 min). P&B, legendado, Ale.

O DELÍRIO BRANCO. (Der weisse Rausch). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Universum Film AG, 1931. Vídeo. (130 min). P&B, legendado, Ale.

O ESTUDANTE DE PRAGA. (Der Student von Prag). Dir. Stellan Rye/Paul Wegener. Alemanha: Deutsche Biokop GmbH, 1913. Vídeo. (59 min). P&B, legendado, Port.

O ETERNO JUDEU. (Der Ewige Jude). Dir. Fritz Hippler. Alemanha: Continental Home Vídeo, 1940. Vídeo. (65 min). P&B, legendado, Port.

O GABINETE DAS FIGURAS DE CERA. (Das Wachsfigurenkabinett). Dir. Paul Leni. Alemanha: Neptun-Film, 1924. Vídeo. (78 min). P&B, legendado, Port.

O GABINETE DO DR CALIGARI. (Das Kabinett des Dr. Caligari). Dir. Robert Wiene. Alemanha: Decla-Film, 1920. Vídeo. (54 min). P&B, legendado, Port.

O GATO E O CANÁRIO. (The cat and the canary). Dir. Paul Leni. Estados Unidos: Universal Pictures, 1927. Vídeo. (108 min). P&B, legendado, Ing.

O GOLEM: COMO VEIO AO MUNDO. (Der Golem – wie er in die Welt kam). Dir. Paul Wegener e Henrik Galeen. Alemanha: Projektions-AG Union, 1920. Vídeo. (72 min). P&B, legendado, Port.

O GRANDE SALTO. (Der große Sprung). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Universum Film AG, 1927. Vídeo. (97 min). P&B, legendado, Ale.

O HOMEM DE NEANDERTHAL. (The Neanderthal Man). Dir. Ewald-Andre Dupont. Estados Unidos: Global Productions, 1953. Vídeo. (78 min). Color, legendado, Ing.

O HOMEM QUE RI. (The Man who laughs). Dir. Paul Leni. Estados Unidos: Universal Pictures, 1928. Vídeo. (110 min). P&B, legendado, Ing.

O INFERNO BRANCO DE PIZ PALÜ (Die weisse Hölle vom Piz Palü). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Universum Film AG, 1929. Vídeo. (135 min). P&B, legendado, Ale.

O JOVEM HITLERISTA QUEX (Hitlerjunge Quex). Dir. Hans Steinhoff. Alemanha: Universum Film AG, 1933. Vídeo. (87 min). P&B, legendado, Port.

O TESTAMENTO DO DR. MABUSE. (Das Testament des Dr. Mabuse). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Nero-Film, 1933. Vídeo. (111 min). P&B, legendado, Port.

O ÚLTIMO COMANDO (The Last Command). Dir. Joseph von Sternberg. USA: Paramount Pictures, 1928. Vídeo. (98 min). P&B, legendado, Port.

OLYMPIA, FESTA DA BELEZA. (Olympia, Fest der Schönheit). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion, 1938. DVD. (90 min). P&B, legendado, Port.

OLYMPIA, FESTA DOS POVOS. (Olympia, Fest der Völker). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion, 1938. DVD. (111 min). P&B, legendado, Port.

OS ASSASSINOS ESTÃO ENTRE NÓS. (Die Mörder sind unter und). Dir. Wolfgang Staudte. Alemanha: Deustch Film, 1946. Vídeo. (91 min). P&B, legendado, Port.

OS CARRASCOS TAMBÉM MORREM. (Hangmen also die). Dir. Fritz Lang. Estados Unidos: Arnold Pressburger Films, 1943. Vídeo. (134 min). Color, legendado, Ing.

OS MIL OLHOS DO DR. MABUSE. (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse). Dir. Fritz Lang. Alemanha: CCC Film, 1960. Vídeo. (73 min). P&B, legendado, Port.

OS NIBELUNGOS – A MORTE DE SIEGFRIED. (Die Nibelungen - Siegfrieds Tod). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Decla Bioscop AG, 1924. Vídeo. (142 min). P&B, legendado, Port.

OS NIBELUNGOS – A VINGANÇA DE KRIEMHILD. (Die Nibelungen – Kriemhilds Rache). Dir. Fritz Lang. Alemanha: Decla Bioscop AG, 1924. Vídeo. (130 min). P&B, legendado, Port.

OS ROTHSCHILD. (Die Rothschilds). Dir. Erick Waschneck. Alemanha: Universm Film-AG, 1940. Vídeo. (97 min). P&B, legendado, Port.

PAIXÃO E SANGUE (Underworld). Dir. Joseph von Sternberg. USA: Paramount Pictures, 1927. Vídeo. (90 min). P&B, legendado, Port.

PROFESSOR MAMLOCK. (Профессор Мамлок). Dir. Adolf Minkin e Gerbert Rappaport. URSS: Lenfilm Studio, 1938. Vídeo. (80 min). P&B, legendado, Ing.

REGRESSO À PÁTRIA (Ein Mann will nach Deutschland) Dir. Paul Wegener. Alemanha: Universum Film, 1934. Vídeo. (89 min). P&B, legendado, Port.

ROSITA, CANTORA DAS RUAS. (Rosita). Dir. Ernest Lubitsch. Estados Unidos: Mary Pickford Company, 1923. Vídeo. (90 min). P&B, legendado, Ing.

SOLDADOS DO PÂNTANO. (Bolotnye Soldaty/ Болотная солдаты). Dir. Aleksandr Macheret. URSS: Mosfilm, 1938. Vídeo. (69 min). P&B, legendado, Ing.

SOS ICEBERG. (SOS Eisberg). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Universum Film AG, 1933. Vídeo. (90 min). P&B, legendado, Ale.

TABU. (Tabu: a story of the south seas). Dir. F. W. Murnau. Estados Unidos: Flahert Murnau Production, 1931. Vídeo. (85 min). P&B, legendado, Port.

TARTUFO. (Tartüff). Dir. F. W. Murnau. Alemanha: Universm Film-AG, 1925. Vídeo. (62 min). P&B, legendado, Port.

TEMPESTADE SOBRE O MONTE BRANCO. (Stürme über dem Mont Blanc). Dir. Arnold Fanck. Alemanha: Universum Film AG, 1931. Vídeo. (93 min). P&B, legendado, Ale.

TIEFLAND. (Tiefland). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Verleim der Allianz Film GMHB, 1935. Vídeo. (99 min). P&B, legendado, Port.

TRIUNFO DA VONTADE. (Triumph des Willens). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion, 1935. DVD. (110 min). P&B, legendado, Port.

TROPA DE ELITE. Dir. José Padilha. Brasil: Zazen Produções, 2007. DVD. (115 min). Color, Port.

VARIEDADES. (Varieté). Dir. E. A. Dupont. Alemanha: Universm Film-AG, 1925. Vídeo. (101 min). P&B, legendado, Port.

VITÓRIA DA FÉ. (Sieg des Glaubens). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl-Produktion, 1933. Vídeo. (121 min). P&B, legendado, Port.

Anexos

Disponibiliza-se em formato digital os quatro filmes analisados nesta tese. Acesse: <https://goo.gl/THPTVU>