

AURA E LENI RIEFENSTAHL: UMA ABORDAGEM TEÓRICA DO CINEMA DOCUMENTAL DE PROPAGANDA NAZISTA*

Elbio R. Quinta Junior**

Resumo: *Aura* e Reprodutibilidade Técnica. Tradição e Modernidade. Dois conceitos diametralmente opostos. O Cinema de Propaganda Nazista, sendo Leni Riefenstahl um de seus maiores expoentes, produziu a união destes dois conceitos. Através do conceito de *Aura*, em Walter Benjamin, e da Análise Fílmica de “O Triunfo da Vontade” (1935) e “Vitória da Fé” (1933), este artigo tem como objetivo analisar um conceito de cinema, no nazismo, que visa à dominação das massas.

Palavras Chave: *Aura*. Leni Riefenstahl. Cinema. Nazismo. Análise Fílmica.

AURA AND LENI RIEFENSTAHL: NA THEORETICAL APPROACH OF DOCUMENTAL CINEMA OF NAZI PROPAGANDA

Abstract: *Aura* and Technical Reproducibility. Tradition and Modernity. Two concepts extremely different. The Cinema of Nazi Propaganda, with Leni Riefenstahl as one of most important Directors, produced the union of this two concepts. Using the concept of *Aura*, of Walter Benjamin, and the filmic of analyses of “The Triumph of Will” and „Victory of Faith“, this paper has the objective of analyse the concept of cinema, in the Nazi Regime, which aims the domination of the masses.

Keywords: *Aura*. Leni Riefenstahl. Cinema. Nazi. Filmic Analyses.

Em sua pequena, mas profunda obra sobre a Estética no Regime Nazista, o historiador Alcir Lenharo expõe como o nazismo inaugurou uma nova maneira de fazer política, através da teatralização desta. Como bem disse o saudoso autor:

* Recebido em: 18.10.2020. Aprovado em: 27.10.2021.

** Doutorando no Programa de Pós Graduação em História (PPGH) da UFG, sob a orientação do Prof. Dr. Carlo Patti. Mestre e Graduado em História pela UFG. professor substituto na referida instituição para a área de Brasil Republicano. Membro do Corpo Editorial da Revista de Teoria da História (UFG). Tem experiência na área de história e cinema, propaganda e regimes totalitários. *E-mail:* elbioquinta@gmail.com.



A partir dessa visão é que se torna mais compreensível o esforço de Hitler e dos Nazistas em familiarizar os assuntos políticos, teatralizá-los, musicá-los, filmá-los, atraindo-os para o domínio do delírio e da embriaguez idólatra (LENHARO, 2001, p. 38).

Assim, percebemos a importância do estudo de um aspecto fundamental para a política nazista: a estética. Desse modo, vislumbramos a importância de trabalhos com os do ensaísta alemão Walter Benjamin, onde o conceito de *aura* se mostra substancial para a discussão.

Segundo Benjamin (2012), o desenvolvimento de novas mídias provocou uma forte modificação na política enquanto profissão. Para o ensaísta alemão:

Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, 2012, p. 198).

Partindo desta citação, entendemos a maneira pela qual Benjamin mostra como os regimes nazi-fascistas¹, sobretudo o Nacional Socialismo, um de seus vários objetos de estudo, soube usar de maneira magistral os novos recursos midiáticos, principalmente o cinema.

Diante do exposto, este artigo tem como objetivo principal compreender a ideia de uma estética de dominação, presente no cinema nazista. Nossa problematização centra-se na possibilidade de enxergar uma perspectiva teórica para se trabalhar historicamente com o cinema nazista. As fontes deste trabalho serão dois filmes da famosa cineasta alemã do período, Leni Riefenstahl: “Vitória da Fé”² (1933) e “O Triunfo da Vontade”³ (1935). Estas duas obras registram os Congressos do Partido Nazista ocorridos em Nuremberg, nos anos de 1933 e 1934, respectivamente.

Trabalhamos com a hipótese de que esses dois filmes de Riefenstahl são fontes imprescindíveis para enxergar a mistura da estética com a política, no nazismo, tendo como referências teóricas o conceito de *aura* e a metodologia da análise fílmica. Esta última pensada pelas considerações de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2013). Segundo os referidos autores, podemos conceituar a prática, o ato de se analisar um filme da seguinte maneira:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (...) Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013, p. 14-5).

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

2 *Sieg des Glaubens*, em alemão.

3 *Triumph des Willens*, em alemão.



Assim, concebemos que após separar os fragmentos, através do ato de decupagem⁴, é fundamental estabelecer elos entre os elementos agora separados. Desse modo, ao realizar tal associação, o analista pode perceber e também fazer surgir um todo significativo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013).

É fundamental compreender, em meio a este debate, o que é um filme. Dentre às várias conceitualizações possíveis, dentro do campo da ciência histórica, verifica-se o filme como um produto sócio histórico, um retrato de seu tempo. Como bem afirma os autores:

A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013, p. 51).

Portanto, vale-se ressaltar que o grande percussor da perspectiva de trabalhar o cinema como fonte histórica, o historiador francês Marc Ferro, em obra basilar lançada na década de 1970, já dissertava sobre a maneira pela qual o filme retrata o contexto seu contexto histórico de produção. Apontamos, contudo, que não devemos restringir as possibilidades de trabalho com fontes fílmicas apenas à perspectiva de “retrato do seu contexto de produção”. Um filme, desde a sua história, elenco, equipe, até à técnica utilizada é um retrato do seu contexto. Toda a produção é datada. Contudo, não devemos reduzir um filme a isso. O trabalho com este tipo de fonte é demasiadamente rico para ser restringido de tal modo, algo que pode ser visualizado a partir da análise de figuras⁵.

Para Ferro (2010), a análise fílmica, bem como a análise de plano/temas/filmes/partes de filmes/etc. são essenciais aos historiadores que se debruçam sobre este tipo específico de fonte⁶. É somente através dela que conseguimos chegar à compreensão da maneira pela qual o filme torna-se uma voz sobre o passado. De acordo com Ferro:

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

4 O livro de Antônio Costa, “Compreender o Cinema” (1987), encontramos o conceito de Decupagem Clássica. Segundo o autor: “É o resultado típico da chamada decupagem clássica que tende a produzir, mesmo com extrema fragmentação dos planos e graças à integração da trilha sonora, uma impressão de unidade e continuidade da cena (que na realidade é constituída por uma sequência de planos com ângulos e composição variados)” (COSTA, 1987, p. 179).

5 Podemos conceituar fotograma como cada fotografia que formam um filme. Consideramos importante diferenciar fotograma de foto de cena. Esta última sendo entendida como uma fotografia comum possuindo todas as características desta, algo que não ocorre no filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013).

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



Conseqüentemente, consideramos pertinente analisar, dado o breve espaço deste texto, uma característica marcante nestes dois documentários: o uso massivo de *close-ups*⁷ ou de planos detalhe⁸. Em primeiro lugar, necessitamos conceituar a noção de plano, haja vista que tanto o *close-up*, quanto o plano detalhe são tipos de plano⁹. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2013), conceitua-se plano como:

Porção do filme impressionada pela câmara entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2013, p. 35).

Para tanto, utilizaremos desta metodologia para analisarmos as figuras dos filmes tomados como fonte para este trabalho. Acreditamos que, a partir dos referidos tipos de enquadramento, feitos por Riefenstahl nos dois filmes analisados por meio das figuras, vislumbraremos uma estética de dominação, própria da cinematografia nazista.

BENJAMIN E AURA:

Em um de seus textos mais famosos, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1935, Walter Benjamin conceitua *aura* como: “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184). Com isso, somos podemos perguntar: por que distante?

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

1. Autenticidade, em razão das técnicas rudimentares de reprodução;
2. Distância, pelo cunho sacro das imagens¹⁰;
3. Valor de culto, dada a própria natureza sacra da imagem.

Segundo a filósofa Taisa Palhares (2006), o termo *aura* é trabalhado em três ensaios de Benjamin. São eles: “Uma Pequena História de Fotografia” (1931), onde Benjamin disserta

7 No já referido livro de Antônio Costa (1987), podemos encontrar uma exposição didática sobre conceitos específicos da área da cinematografia. Este livro mostra-se basililar para aqueles que buscam estudar a relação História e Cinema. Segundo Costa (1987), o *close-up* ou *Primeiro plano* é quando: “A figura humana é enquadrada de meio busto para cima” (COSTA, 1987, p.181). Contudo, Mauro Rovai, em artigo publicado no ano de 2005, faz um apanhando mais aprofundado do conceito de *close-up*, mostrando como esse pode diferir-se dentro da literatura crítica sobre o assunto. Como ele próprio afirma: “Tendo em vista que entre os diversos “tamanhos” de plano, interessa-nos particularmente os que nos apresentam certo detalhamento do gesto (...)” (ROVAI, 2005, p. 5).

8 É interessante destacar que quando o plano foca em coisas ou objetos, mas não em seres, o *close-up* é chamado de *plano detalhe*. Segundo Costa, plano detalhe é: “Quando referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos etc.); quando a coisas, diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupado todo o espaço da tela” (COSTA, 1987, p. 181).

9 Não perdemos a perspectiva, conforme bem salientou Xavier (2017), que estes conceitos inerentes à linguagem quanto à produção cinematográficas podem mudar, dependendo do autor. Desse modo, optamos por conceituarmos o que entendemos por *close-ups* e planos detalhes.

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



sobre o início do desaparecimento da *aura*, através de novas técnicas de reprodução, com o surgimento da fotografia; o já citado ensaio de 1935, onde é mostrada a destruição da *aura* pelo cinema, bem como o ressurgimento e deturpação do conceito pelo nazismo; “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), na qual, segundo Palhares, a discussão sobre *aura* ocorre de uma maneira reformulada¹¹.

Destarte, necessitamos compreender que o conceito de *aura*, além da rejeição ao uso deturpado deste pelos nazi-fascistas, insere-se no objetivo, a nosso ver, maior de Benjamin: a crítica à modernidade através da arte. Entendemos que não há como dissociar a ideia de história, a teoria da história de Benjamin, com sua ideia, seu conceito de imagem¹². O autor aborda isso de maneira mais contundente em três textos fundamentais para verificar a sua Teoria da História: “Experiência e Pobreza” (1933), “O Narrador” (1936) “Sobre o Conceito de História” (1940).

Nestes ensaios, Walter Benjamin mostra como a modernidade, a partir da cientificação da história com Historicismo, modificou a maneira pela qual o homem se relacionava com o seu passado. Na tradição, compreende o ensaísta alemão (2012), a noção de uma experiência coletiva, a *Erfahrung*, era o modo que proporcionava ao homem o contato, uma identificação com o seu passado. Um passado esse entendido sob a égide da coletividade.

11 Segundo Palhares afirma em seu livro (PALHARES, 2006), quando aborda a concepção de *aura* no texto “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”, Benjamin contempla a ideia de entender como seu deus, na modernidade, a crise aurática, a partir da crise do modo como se vê a arte, ou seja, a morte do belo. Uma mudança de percepção que foi reforçada pela reprodução técnica. Na leitura de Palhares, tal modificação na percepção iniciou-se na crise da poesia lírica “(...) o fracasso de público que essa forma literária atingiu após Baudelaire (...)” (PALHARES, 2006, p. 82). A filósofa argumenta que Benjamin interliga a crise na poesia lírica através de uma modificação na experiência do leitor, da coletividade para individualidade, própria da modernidade. Logo, compreendemos que Benjamin, neste seu último texto, alarga a noção de *aura* para além da imagem, adicionando-a também à escrita.

12 Benjamin pensa a história como um produto de choques e embates. A problematização deveria ser o cerne do ofício historiográfico, de modo a quebrar a ideia monumentalizadora trazida pela cientificação do conhecimento histórico. Dessa maneira, o ensaísta compreende a história por meio de uma constelação. Para Silva (2009), ao pensar a história como constelação, Benjamin faz uso da teoria das mônadas de Leibniz (IGGERS, 1983). As mônadas são a constituição elementar da natureza em pequenas unidades que, em conjunto, forma o todo. Estas unidades, por sua vez, traduzem a ideia de individualidade em contraposição à concepção newtoniana de natureza pautada em leis redutíveis e fórmulas matemáticas pautada em um mecanismo com partes intercambiáveis. As ideias de Leibniz foram fundamentais aos pensadores do historicismo alemão, uma vez que sua noção de individualidade permitindo-os conceber uma noção de estado pautada na individualidade. Desnecessário dizer a importância do nacionalismo do século XIX, sobretudo alemão, para o desenvolvido do passado enquanto conhecimento científico metodologicamente regido. Logo, para Benjamin, a unidade da natureza transforma-se na unidade da história. O ensaísta propõe esta linha de pensamento para fazer frente justamente ao modelo de história científica proposta pelo historicismo, por mais contraditório que possa parecer. Ao considerar a teoria da história através de um modelo de constelação, Benjamin oportuniza a concretização da leitura como instrumento de libertação do passado e do leitor, onde este tem a sua leitura pautada pela reconhecibilidade (SILVA, 2009). Para Silva (2009), com o fim do distanciamento das imagens, por meio da reprodutibilidade, o passado se torna mais acessível, mais próximo ao indivíduo, uma vez que a montagem, fundamental na produção dos filmes (XAVIER, 2017), pode ser utilizada também para a leitura, uma vez que “as leis da experiência foram alteradas na época da decadência da *aura* (seu critério é a dispersão e não o recolhimento)” (SILVA, 2009, p. 37). Franco (2015) ainda sinaliza, em complementação a este raciocínio que aqui desenvolvemos, que não é apenas a teoria da história benjaminiana, mas seus conceitos também são entrelaçados em “constelações”, “imagens dialéticas” e “saturações de tensões”. Exploramos com maior profundidade a relação entre a teoria da história e a teoria da imagem em Walter Benjamin no capítulo “Imagem e História: a relação entre o conceito de *aura* e a teoria da história em Walter Benjamin” (QUINTA JUNIOR, 2019).



Com a modernidade, a cientifização da história e uma nova concepção de tempo introduzida pelo Historicismo¹³, o homem inicia uma nova maneira de relacionar-se com o tempo através de um novo conceito de experiência, pautada agora no indivíduo, na individualidade. Benjamin nomeia esse novo tipo de experiência de *Erlebnis*.

Segundo o historiador José Otávio Guimarães (1996), bem como no já referido ensaio, “Sobre o conceito de História” (1940), Benjamin compreende que essa modificação na noção de experiência possibilitou o surgimento do fascismo¹⁴, através da “Nova Barbárie”. Conforme afirma Guimarães:

O diagnóstico de uma crise da cultura, tal como anteriormente apresentado, aponta não só para a possibilidade de que a saída da dicotomia tradição-progresso poderia estar nos “vastos domínios do passado”, que se abrem e se libertam deste encadeamento amarrado por um fio “seguro” e “predeterminado”, como anuncia que somente a destruição desse fio permitiria voltar a ouvir a “inesperada novidade do passado”. (...) O rompimento com a tradição cultural é saudado como única alternativa para a contemporaneidade e, com euforia iconoclasta, é anunciada uma “nova barbárie” (GUIMARÃES, 1996, p. 13).

Para Guimarães (1996), a narrativa de Benjamin centra-se na decadência da narrativa, com o desaparecimento da *Erfahrung*, onde a mesma teve o processo de desaparecimento aprofundado com o surgimento dos novos meios de reprodução. Como bem afirma José Guimarães:

Ele alargou seu diagnóstico com análises altamente inovadoras sobre fotografia, sobre o cinema, sobre a forma da escrita jornalística, sobre a arquitetura, sobre a dinâmica da cidade no século XIX (GUIMARÃES, 1996, p. 23).

Assim, compreendemos que a *aura*, enquanto meio de diálogo entre o espectador e a obra de arte na Tradição, é pautada na *Erfahrung*, ou seja, na noção de experiência coletiva que direciona a relação do homem com o seu passado. Logo, conforme Benjamin disserta no seu famoso ensaio “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, a destruição da *aura* se deu através do incremento de novos meios de reprodução técnica, em um primeiro momento com fotografia e, posteriormente, com o cinema (BENJAMIN, 2012).

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

13 Segundo Benjamin (2012): “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso em geral” (BENJAMIN, 2012, p. 249).

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



Todavia, Benjamin começa a enxergar também um ressurgimento da *aura*, que ele conceitua como “reauratização”, provocada pelo fascismo. As novas técnicas de reprodutibilidade (fotografia e cinema) foram utilizadas pelo fascismo de modo a produzir um efeito de dominação sobre as massas. Nisso, o Valor de Culto, anteriormente citado como uma das perspectivas fundamentais para se entender o fenômeno aurático da Tradição, estava sendo usado em obras de arte, sejam filmes, fotografias etc. de produção nazi-fascista. É importante destacar, contudo, que o culto estava sendo feito não a alguma entidade mágica ou sacra, mas ao partido e aos símbolos deste, ou seja, a produção de um conceito novo de *aura*. Entretanto, apenas o Valor de Culto é preservado, dentre as outras perspectivas intrínsecas ao fenômeno aurático, agora ressignificado na política promovida pelo movimento nazi-fascista.

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

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

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

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

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

O CINEMA DE LENI RIEFENSTAHL

Helene “Leni” Amali Bertha Riefenstahl nasceu em Berlim no ano de 1902. Antes de trabalhar como diretora e produtora, Riefenstahl foi bailarina e atriz profissional. Iniciou sua carreira na cinematografia trabalhando em conjunto com o Dr. Arnold Fanck, importante diretor dos filmes de Montanha¹⁵. Com Fanck, Riefenstahl aprendeu importantes técnicas de montagem que serviriam mais tarde para seus trabalhos como uma das diretoras do Terceiro Reich do maior prestígio.

O primeiro filme dirigido por Riefenstahl foi a “A Luz Azul” (“*Das Blaue Licht*”, 1932). Neste filme, podemos identificar alguns temas que se aproximavam da ideologia nazista. Segundo Pereira

15 Conforme comenta Siegfried Kracauer, os *Bergfilm* (filmes de montanha) foram comuns no contexto da história do cinema alemão onde se procurava uma fuga para os problemas da Alemanha no período entreguerras. Nisso, destacou-se os “Filmes de Montanha” sob o monopólio do Dr. Arnold Fanck (KRACAUER, 1988).



A exaltação da beleza cruel, que perdura à custa do sofrimento alheio, a fascinação pelo irracional e pelo espírito de sacrifício, o confronto entre um ser iluminado e as massas supersticiosas (PEREIRA, 2008, p. 134).

Conforme mostra Pereira (2008), ao assistir “A Luz Azul”, Hitler ficou impressionado com o filme, prometendo à jovem cineasta que esta seria responsável pelos filmes do Partido. O primeiro filme produzido por Riefenstahl encomendado pelos nazistas foi o “Vitória da Fé” (1933), onde se registrou o Quinto Congresso do NSDAP¹⁶, de 30 de agosto a 3 de setembro de 1933. Como bem destaca Pereira (2008):

Neste documentário, Leni Riefenstahl filmou as grandes reuniões de massas coreografadas e os discursos inflamados de Hitler. Os Congressos de Nuremberg reafirmavam a imagem pública de Hitler como um líder forte e confiante, cujo discurso prometia uma nova, dinâmica e poderosa Alemanha (PINHEIRO, 2008, p. 135).

Tendo a missão de reafirmar a imagem pública de Hitler, o documentário chamou à atenção pela técnica utilizada¹⁷. Embora fosse possível enxergar no filme os cabos e pessoas tropeçando em frente à câmera, conforme destaca Strathausen (2008), Leni Riefenstahl consagrar-se como diretora através de “Vitória da Fé” (1933). Assim, é importante ressaltar, como bem aponta o já referido historiador, que este filme serviu de ensaio para o que viria a ser o *Magnum opus* de Riefenstahl: “O Triunfo da Vontade” (1934).

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

Como afirmou Kracauer (1988), Lenharo (2001) e Pinheiro (2008), em obras já citadas neste texto, “O Triunfo da Vontade” (1935) se define como o melhor exemplo do alto grau de estetização presente na política nazista, onde Riefenstahl promove uma encenação do Congresso, buscando dar o mais alto nível de estetização à sua produção. Como bem lembra Lenharo: “[...] caberia ao artista tomar o lugar do homem de Estado” (LENHARO, 2001, p. 37). É exatamente isso que diretora faz com os diversos membros da alta elite nazista, sobretudo Hitler: transforma-os em exímios atores.

O filme realiza ligação entre um show que simula uma realidade e a realidade sendo manobrada pelo show. É uma mistura de realidade e ideal (STRATHAUSEN, 2008), levando a uma naturalização do ideal. Parece-nos algo próprio da cultura nazista, naturalizar aquilo tomado como uma realidade ideal. Um exemplo deste fenômeno é o *Lebensraum*, a teoria do espaço vital.

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

17 No documentário dirigido por Ray Müller, “Leni Riefenstahl – A deusa imperfeita” (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*) (1993), Riefenstahl é perguntada sobre seu primeiro filme aos nazistas. Em resposta, a mesma tenta “apagar” da memória o filme devido à baixa qualidade e pouco refino estético, ainda mais quando comparado com o seu sucessor. Ela procura justificar a má qualidade da obra devido à pouca quantidade de material filmado para a edição, alegando que havia registrado algumas poucas imagens a pedido de Hitler.



Diante do exposto, é importante enxergar dois fatores: a preocupação estética de Riefenstahl e a posição desta no Regime Nazista. Pinheiro (2008) demonstra o elevado prestígio que Riefenstahl possuía entre os altos membros da cúpula nazista, com a exceção de Goebbels. Tal prestígio permitiu a esta documentarista acesso a recursos únicos.

Para além, outro fato permitiu Riefenstahl acesso aos recursos os quais dispôs: a *Gleichschaltung*. Podendo ser traduzida como “uniformidade”, foi um processo de alinhamento da vida cultural alemã sob os princípios nacionais socialistas. Este processo se deu pelo controle de uma das principais indústrias fílmicas alemãs por membros do partido, a *UFA*¹⁸, e a compra de estúdios menores, ocasionando um monopólio da indústria fílmica alemã. Este alinhamento proporcionou a inexistência de filmes contrários à ideologia nacional socialista, uma vez que para além do monopólio, não só da indústria fílmica, como da vida cultural alemã¹⁹.

Esses recursos proporcionaram ao “Triunfo da Vontade” (1935), por exemplo, tornar-se o que tornou, como destaca Leiser:

Ela nos informa que possuía uma unidade de 120 pessoas a seu dispor, incluindo 16 cinegrafistas e 16 assistentes de operadores com 30 câmeras, 4 conjuntos de equipamento de som, luzes, 22 motoristas particulares, seguranças da SA e SS, oficiais de polícia e ‘além de 16 cinegrafistas de noticiário que, com sua extensiva experiência, foram de valorosa assistência na produção do filme’²⁰ (LEISER, 1974, p. 137).

Destacamos ainda a preocupação da diretora no processo de produção do filme, desde a filmagem até à montagem final. Ao entendermos o cinema como um discurso produtor de sentido (XAVIER, 2017), percebemos a importância da montagem ao se produzir um filme. É na montagem que o filme ganha seu sentido, quando é construído. Riefenstahl notabilizou-se na literatura especializada (QUINTA JUNIOR, 2019), enquanto realizadora, pela montagem que realizava. Sua autoria era reconhecida nas suas obras. Tanto é fato que seus filmes constantemente estouravam tanto prazo quanto orçamento bem como recebiam premiações. Destaque importante para a medalha de ouro conferida a “O Triunfo da Vontade”, em 1937, pelo então primeiro ministro francês, Édouard Daladier (BACH, 2007).

Este entendimento quanto à montagem nos permite duas constatações. Primeiramente, o perfeccionismo de Riefenstahl quanto ao produto final, em que o filme só seria lançado se estivesse em consonância com o crivo estético da diretora e, em segundo, como Riefenstahl imbuíu e foi imbuída pela estética nazista. Os filmes referentes aos congressos nazistas de 1933

18 Universo Filmes – Sociedade anônima. Em alemão, *Universum-Film-Aktiengesellschaft*.

19 Criou-se, logo após a chegada de Hitler ao poder, em 14 de julho 1933, a Câmara de Filmes do Reich (*Reichsfilmkammer*), submetida ao Ministério da Propaganda e permitindo a este o controle tanto dos produtores quando da indústria fílmica alemã. Logo após tal criação, Goebbels decide estender seu controle sobre toda a vida cultural da Alemanha, nascendo assim a Câmara de Cultura do Reich (*Reichskulturkammer*) em 22 de setembro de 1933. Desse modo, a Câmara dos Filmes tornou-se uma das setes câmaras que vieram a compor a Câmara de Cultura. As outras seriam dedicadas à: literatura, teatro, música, belas artes, imprensa e rádio. Como presidente da câmara nomeou-se o próprio ministro da propaganda, de modo que ela, e todas as câmaras adjuntas, estariam sobre controle e intervenção direta de Goebbels (WELCH, 2011).

20 Colocamos aqui a transcrição do trecho no idioma original: “She informs us that she had a unit of 120 personnel at her disposal, including 16 cameramen and 16 assistant operators with 30 cameras, 4 sets of sound equipment, lights, 22 chauffeur-driven cars, SA and SS bodyguards, field police officers and ‘in addition 16 newsreel cameramen whose extensive experience was of valuable assistance in the making film’” (LEISER, 1974, p. 134). Este texto está no livro de Riefenstahl “*Behind the Scenes of the Party Rally Film*”, publicado em 1935 por Franz Eher.



e 1934 traduzem por via imagética a estetização da política no nazismo, sobretudo quando observamos o projeto de futuro do *Herrenvolk*²¹.



Figura 1: Em “Vitória da Fé”, observamos a técnica de fusão²² entre as badaladas do sino da Catedral de Nuremberg e as mãos postas na saudação hitlerista drante o comício de abertura do V Congresso do Partido no *Zeppelfeld*.

21 Termo em alemão para “Raça Superior”, onde por meio da ideologia de “sangue e solo” (*Blut und Boden*). Baseava-se em uma perspectiva de futuro onde se tentava recuperar o passado mítico germânico por meio de virtudes prazerosas, tendo como foco a sacralidade do solo alemão. Dessa forma, o povo passa a ser ligado ao solo pátrio por meio de ligações sanguíneas oriundas de tempos antigos, mitológicos. Percebe-se assim que o objetivo maior da cultura nazista (*Nazi Kultur*) era atribuir moralidade ao passado de um povo em uma maneira aceitável à hierarquia do partido (WELCH, 2011).

22 Fusão é uma técnica de montagem clássica onde uma imagem é substituída gradativamente por outra, passando por um momento em que ambas coexistirão sobrepostas na tela, até que a segunda imagem substitua por completo a primeira (COSTA, 1987).



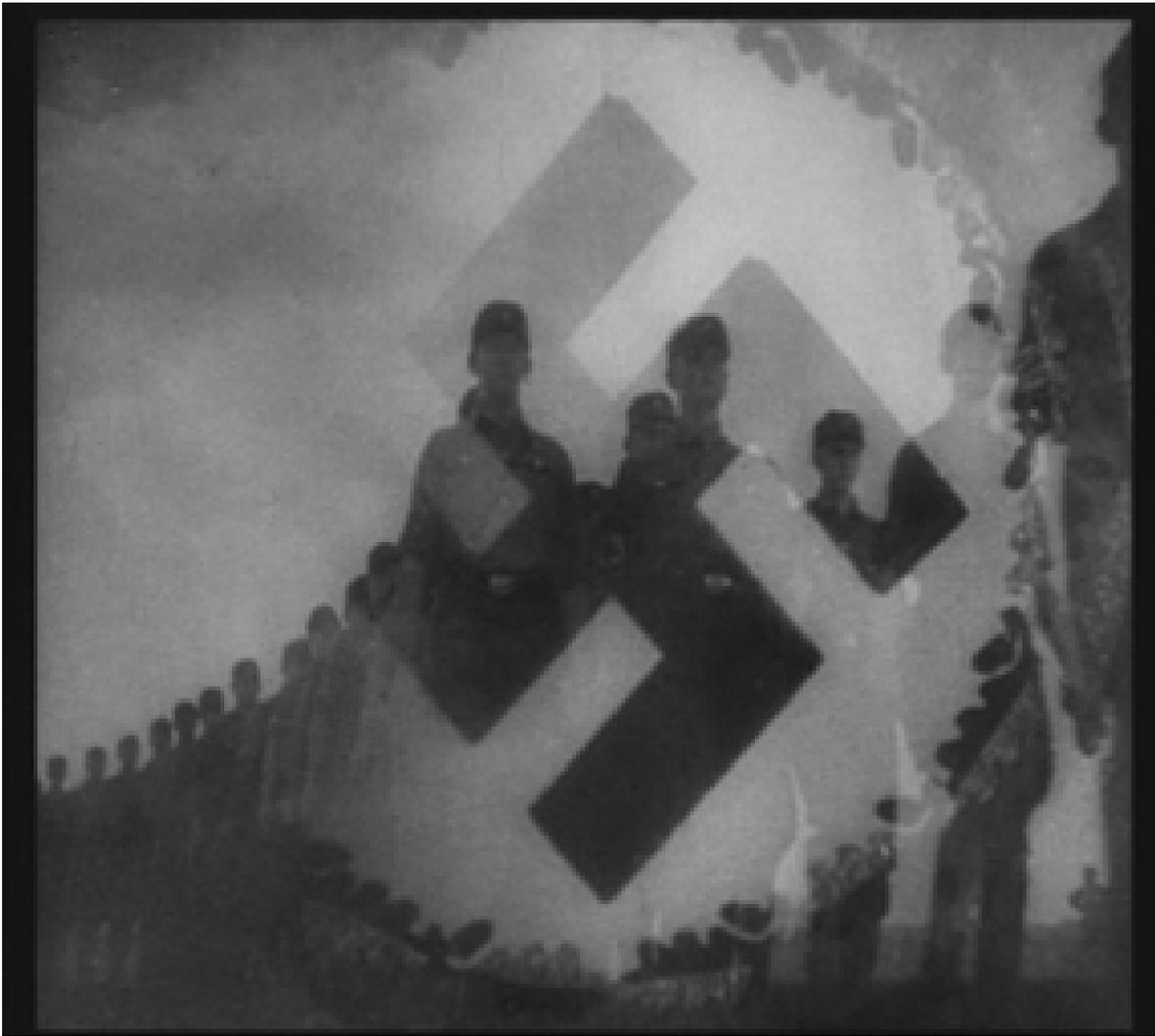


Figura 2: A mesma técnica de montagem é utilizada, dentre outros momentos, na cena final de “O Triunfo da Vontade”, onde é a sobreposição da suástica com os jovens da Juventude Hitlerista (*Hitlerjugend*) marchando.

Observemos as duas figuras acima que servem como exemplificadores sobre a ideia de montagem e estética nazista nos filmes de Riefenstahl, onde identificamos como a cineasta utiliza do recurso da fusão para produção de sentido. Na primeira figura, podemos aferir que com a utilização da montagem, a diretora traduz o momento que documentava, uma vez que podemos interpretar tal recurso como uma demonstração da cidade de Nuremberg sendo tomada pelo evento²³, ou seja, a cidade imersa naquele novo momento político que, no fim último, representava uma projeção de futuro e glória para a Alemanha.

Tal projeção de glória e futuro é visível na segunda figura, a cena final de “O Triunfo da Vontade” (1935). Nela, as tropas da Juventude Hitlerista marcham em coexistência com

23 As massas eram papel de destaque nos filmes de Riefenstahl. Ao analisar “o Triunfo da Vontade”, o sociólogo Mauro Rovai (2005) nomeia a massa como uma das protagonistas do filme. Tal percepção, a nosso ver, se faz visível também em “Vitória da Fé” (1933). Para além do fotograma utilizado, o foco nas massas também se faz presente no primeiro filme da diretora para os nazistas, uma vez que há diversas cenas com as “massas organizadas”, como a cena do evento de abertura, o discurso de Hitler para a Juventude Hitlerista (tal qual em “O Triunfo da Vontade”) e o Desfile das SA que foi substituída, por conta do episódio da Noite das Facadas Longas, conforme veremos a seguir, foi substituída pela marcha das SS no filme de 1935.

a suástica na tela. Durante o filme, há a cena em Hitler realizara um discurso à juventude hitlerista, conclamando a importante e difícil missão da juventude de ser o futuro da nova Alemanha, implantada naquele congresso. Cena similar é presente também em “Vitória da Fé” (1933). O simbólico, contudo, encontra-se em como essa figura apresenta uma projeção de futuro. A fusão entre a imagem da suástica com a marcha de membros da juventude hitlerista nos leva a visualizar o futuro da nova Alemanha a partir do Terceiro Reich: a ordem, disciplina e bem estar da raça ariana corporificada pelos jovens militantes uniformizados do partido. Dessa forma, acreditamos ser claro o objetivo final de tal técnica.

Segundo o sociólogo Mauro Rovai (2009), é fundamental compreendermos como o “Triunfo da Vontade” (1935), principal objeto de estudo deste autor, promove uma dimensão estética da força do movimento nazista. Tal fato é visível se considerarmos o extensivo uso dos *close-ups* e planos detalhe tanto nos líderes nazistas, sobretudo no *Führer*, quanto nos símbolos e ornamentos do partido. Como bem afirma Rovai:

Em ambos os filmes, os planos citados parecem desempenhar a mesma função, funcionando como uma fórmula, um procedimento cujo principal escopo era evidenciar o conhecimento do triunfo de um personagem e a história na qual ele estava envolvido (uma história comovente, em que a tensão, a dor, a superação e a felicidade pela vitória, eternizada na imagem, seriam elementos fundamentais da trama). Em 1934-1935, com Hitler (ROVAI, 2009, p. 101).



Figura 3: Hitler em discurso, enquadrado em plano médio, no filme “Vitória da Fé”.



Figura 4: Hitler, durante a cerimônia de abertura do VI Congresso do NSDAP, em “O Triunfo da Vontade”.

Conforme apontado por Rovai, podemos observar, no enquadramento acima apresentado, a figura de Hitler em “Vitória da Fé”, em *close-up*, ao lado Ernest Röhm. Este, por sua vez, após a Noite dos Longos Punhais²⁴, foi excluído dos arquivos nazistas. Como bem afirma Pinheiro, sobre essa aparição no filme:

No documentário, o líder da SA, Ernest Röhm, ainda possuindo um papel de destaque no movimento nazista, aparece em igual posição, ao lado de Hitler, pouco antes de ser assassinado na “Noite dos Longos Punhais”, o que motivou a censura nazista a retirá-lo de circulação após 1934 (PINHEIRO, 2008, p. 135).

Por outro lado, na Figura 4, Hitler é enquadrado observando atentamente a Rudolf Hess, Delegado do *Führer*²⁵, discursando na Cerimônia de Abertura do IV Congresso. Nesse enquadramento, percebemos uma aparência de pose premeditada, aparentando um caráter quase que divino, com a ajuda do contraste luz-sombra. Tal enquadramento relembra, em muito, a imagem de Hitler cunhada nas moedas que circulavam durante o III Reich. Destarte, é fundamental considerar que

24 Foi um expurgo, ocorrido em 1934, onde vários membros da SA (*Sturmabteilung*), as “Tropas de Choque”, foram assassinados, inclusive seu líder Ernest Röhm.

25 *Stellvertreter des Führers*, em alemão.

esta aparência nos recorda das considerações Kracauer sobre algo já comentado anteriormente: a encenação do filme “O Triunfo da Vontade” (1935). Segundo o autor:

O Triunfo da Vontade é sem dúvida, um filme sobre o Congresso do Partido do Reich; porém, o próprio congresso também foi encenado para produzir *O Triunfo da Vontade*, com o objetivo de ressuscitar o êxtase do povo através dele (KRACAUER, 1988, p. 342).

Quando analisamos, no entanto, a cena em que Hitler chega ao hotel, no referido filme, podemos constatar através da câmera, a emoção dos demais seguidores do *Führer*, ao observar o mesmo chegando da limousine no hotel em Nuremberg. A cena demonstra, o enorme carisma, bem como o retrato documentado da aprovação da maioria do povo alemão frente ao governo nazista.

Ao elencar os três grandes personagens de “O Triunfo da Vontade” (1935), Adolf Hitler; as massas; a cidade de Nuremberg, Rovai (2005) sobre como as massas podem ser caracterizadas no filme como uma representação do reflexo da unidade do estado. As demonstrações de massa tinham forte poder²⁶ ritualístico que foi percebido pelos nazistas. O ritual delas é intrínseco a uma liturgia quase religiosa. Há momentos de exaltação, sobretudo durante às demonstrações de afeto e apoteose a Hitler, bem como de movimentos estáticos, de movimentos sincronizados²⁷.

Tal constatação foi elucidada por Kracauer, ao comentar sobre como a técnica cinematográfica de Riefenstahl procurava captar a reação das massas, principalmente na presença de Hitler, bem como o efeito que as imagens dessa reação, dessas emoções poderiam produzir. Para Kracauer: “Panorâmicas, *travelings*, a câmera para cima e para baixo são constantes – de modo que o espectador não apenas vê passar um mundo febril, mas se sente fora dele” (KRACAUER, 1988, p. 342). Um exemplo da captura de tais emoções pode ser percebida logo abaixo.



Figura 5: Em “O Triunfo da Vontade”, Hitler saúda os manifestantes durante o percurso até o Hotel.

26 Entendemos poder com referência ao “efeito das multidões” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976). Uma técnica oriunda do cinema russo, sobretudo Eisenstein e Pudovkin, onde se propõe o enquadramento de pessoas com entusiasmo, de modo que as expressões, traduzidas no coletivo, atinjam os indivíduos (QUINTA, 2019).

27 Um exemplo disso são as marchas sincronizadas, seja da SA, em “Vitória da Fé” (1933), quanto da SS, em “O Triunfo da Vontade” (1934), muito embora, não abordaremos tais cenas neste artigo.





Figura 6: A reação dos manifestantes, captada por Riefenstahl, durante a passagem de Hitler, no mesmo filme.

Atrelado a tais considerações, adiciona-se o uso de plano detalhe no símbolo da suástica, revelando ainda mais o seu caráter simbólico, do mesmo modo hipnótico, como apontado por diversos autores sobre o assunto, entre eles Kracauer (1988) e Domenach (1963)²⁸. Isso nos leva a pensar ainda mais sobre o caráter simbólico da obra de Riefenstahl, sendo no sentido artístico, histórico ou político. Os símbolos passam a server como mediadores da relação entre Hitler e as massas. Logo, os símbolos funcionam como elemento central à compreensão da estética nas películas. Como bem aponta Rovai:

A característica desse “método” consiste em substituir os objetos pelos signos e assim manipulá-los de modo a exercer uma intervenção na realidade (realidade que esse método capta por intermédio dos signos fixos que usa para simbolizar o movimento) (ROVAI, 2006, p. 16).

28 Para este pensador francês, que realizou um importante trabalho, considerado clássico, sobre a conceituação propaganda política, a ideia de um símbolo é tão forte, tão carregado de sentido dentro de um sistema totalitário, que apenas o simples fato da aparição do mesmo traz consigo toda a carga de significado que caracteriza o regime. Como ele mesmo observa: “O poder de Hitler associou-se, pois, à cruz gamada e essa é reproduzida por toda a parte, e dessarte, ao vê-la, o militante recorda-se do momento de exaltação em que a ela se votou de corpo e alma; o adversário lembra-se do momento de terror em que viu se lhe arremeterem os uniformes pardos agrupados por trás da bandeira ensanguentada, cacetes em punho, instante em que, de bom ou de mau grado, teve que concluir o pacto de servidão” (DOMENCAH, 1963, p. 45-46).



Figura 7: Fotograma de *Sieg des Glaubens*, onde aparece a suástica.



Figura 8: Enquadramento similar da suástica, em *Triumph des Willens*.

Nas figuras acima, observamos o foco nas suásticas. Em ambos os casos, percebemos que embora o enquadramento seja em plano detalhe, a angulação se faz de baixo para cima, chamado *contra plongée*. Conforme comenta Antônio Costa (1987), quando tal ângulo²⁹ é usado, normalmente visa-se aumentar ou enfatizar o personagem ou, no caso específico aqui discutido, o símbolo. Com isso, podemos perceber que o enquadramento, bem como o ângulo em que a câmera foi posta para captar a suástica, buscava enfatizar, amplificar o principal símbolo do regime nazista, dotando-o como um elemento divino.

Extrapolando-se tal perspectiva, na Figura 8, em específico, percebemos uma imagem um pouco mais estilizada. Os estandartes com as águias e as suásticas aparecem na frente da suástica maior. Essa consideração nos ajuda a atestar um aprimoramento na técnica de Riefenstahl, quando comparamos “O Triunfo da Vontade” (1935) com “Vitória da Fé” (1933).



Figura 9: As nuvens, vistas pela janela do avião em Hitler estava a bordo, nas cenas iniciais de “O Triunfo da Vontade”.

29 Segundo Antônio Costa: “Define o ângulo pelo qual o sujeito é filmado. A filmagem pode ser frontal em relação ao eixo horizontal e vertical do sujeito filmado; ou o ângulo pode ser considerado de cima para baixo ou da direita para a esquerda” (COSTA, 1987, p. 181).





Figura 10: O mesmo avião, captado pelas câmeras, no já referido filme.

Sob outra perspectiva, percebemos a captura, na Figura 9, das nuvens, vistas pelo avião onde Hitler se encontrava, no início de “O Triunfo da Vontade” (1935) e, na Figura 10, o avião preparando-se para pousar em Nuremberg. Ao nos reportarmos para Kracauer (1988), mais uma vez, somos compelidos a perceber a retratação de Hitler como um deus, ou como um enviado de Deus. Tal afirmação se torna verídica ao analisarmos a cena acima apresentada: o avião entre as nuvens. Ela demonstra a superioridade, o ato de um deus, ou seu enviado, descer até os mortais para contemplá-los. Acrescenta-se a isso o fato do *Führer* deificar-se, perante o povo alemão, em diversos pronunciamentos via rádio e discursos.



Figura 11: Hitler, enquadrado em plano médio, no discurso de encerramento do VI Congresso, em “O Triunfo da Vontade” (1935).

Podemos complementar as discussões aqui feitas, com a Figura 11, acima apresentada. Nela, observamos Hitler fazendo o discurso de encerramento do Sexto Congresso do NSDAP. Nesse momento, ele comenta sobre o partido e como o mesmo está a se tornar uma ordem religiosa. Somos capazes de perceber a produção de um valor de culto, a partir do cinema de Riefenstahl, como proposto por Walter Benjamin, e como esse valor era almejado pelos membros do partido nazista. Portanto, essa sacralização da política ocasionava uma estética de dominação. O uso de primeiro plano proporcionava um diálogo da imagem com o espectador³⁰. Ainda em Rovai (2005):

O contato visual entre o líder e as mulheres que o aguardam, bem como aquelas imagens em que o rosto de um jovem olha para determinada direção e o próximo plano mostra o olhar de Hitler, ou uma criança levanta o braço em saudação e no plano seguinte o líder faz o mesmo movimento, em todas essas situações estabelece-se, imagino, uma certa comunicação sincronizada em que as pessoas são divisadas no seio de multidão. Tais encadeamentos parecem sugerir a magnanimidade do líder, a simplicidade que só é permitida aos chefes carismáticos no apogeu do seu relacionamento com seus liderados (ROVAI, 2005, p. 13).



Figura 12: Enquadramento, em plano detalhe, da mão de Hitler durante saudação, em “Vitória da Fé”.

30 Tal relação é abordada de forma substancial no livro “De Caligari a Hitler: uma história psicológica do Cinema Alemão”, de Kracauer (1988). Neste livro, o autor realiza uma análise de todo o cinema alemão, desde sua origem, até a chegada do movimento nazista ao poder, buscando compreender o inconsciente do povo alemão durante os anos que antecederam a chegada do NSDAP ao poder. Para Kracauer, é possível compreender, ou ao menos vislumbrar o inconsciente de determinado período, de determinado contexto, a partir do cinema. Logo, para Kracauer, este torna elemento indispensável para a sociologia, história, etc.



Figura 13: Enquadramento muito semelhante é feito em “O Triunfo da Vontade”, também da mão de Hitler.

Conforme o exposto, a questão da saudação é algo que aparece de maneira constante em ambos os filmes de Leni Riefenstahl, auxiliando na ideia de uma estetização da política. Exemplos disso são as figuras acima apresentadas. Na Figura 12, observamos o plano detalhe da Mão de Hitler, em saudação às tropas que desfilavam pelas ruas da cidade de Nuremberg, em “Vitória da Fé” (1933). Cena similar é feita em “O Triunfo da Vontade” (1934), onde o plano detalhe da mão de Hitler, também em saudação, é feita durante desfile das SS³¹.

Diante dos vários exemplos extraídos e comentados das duas fontes analisadas, conseguimos realizar a ligação entre a reauratização, através da sacralização da política promovida pelo nazismo, e os filmes de Leni Riefenstahl. Esta sacralização produz uma dominação do espectador frente à imagem. Nisso, a técnica é fulcral para a produção desta Estética de Dominação. Benjamin ressalta este fenômeno de maneira exemplar, ao comentar sobre as novas possibilidades trazidas pela fotografia, forma técnica anterior ao cinema:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substituí um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche agindo inconscientemente. [...] A fotografia torna-a acessível, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação (BENJAMIN, 2012, p. 100).

Podemos perceber que, se as técnicas introduzidas pela fotografia já permitem um acesso, nunca antes pensado, ao inconsciente³² humano, o que diremos do cinema? A noção de planos, enquadramentos, ângulos e, sobretudo, montagem, nos possibilitam um magistral alcance no inconsciente das massas. A estética desenvolvida por Riefenstahl, em seus filmes, é um claro exemplo disso.

31 Abreviação de *Schutzstaffel*. Foram as “Tropas de Assalto”. Inicialmente apenas uma força que visava à segurança de Adolf Hitler, com a administração de Heinrich Himmler, tornou-se a principal milícia do governo nazista.

32 Tal conceito é entendido, neste texto, segundo a égide da psicanálise freudiana. Segundo Sigmund Freud, nossa estrutura mental compreende uma parte fechada, uma entidade psíquica inconsciente, da qual é denominada Id. Nessa região, encontra-se todas as repressões sofridas, pela cultura, no ser humano (FREUD, 2011). O líder consegue, em um fenômeno de massa, homogeneizar os indivíduos participantes, ligando-os por meio da libido para com ele e, ao mesmo tempo, ser a expressão de individualidade em meio à massa.



CONCLUSÃO

Por fim, concluímos ser possível vislumbrar que o nazismo produziu a união entre Tradição e Modernidade. A reuratização da imagem, através do valor de culto, a sacralidade da política no cinema de propaganda nazista é um fato claro. Por outro lado, conseguimos conjecturar, diante do que foi exposto, a existência de uma estética de dominação. Desse modo, os filmes produzidos por Leni Riefenstahl, que serviram de fonte para este artigo, são um ótimo exemplo para compreendermos esse fenômeno intrínseco ao nazismo.

Contudo, temos em mente que a discussão não se encerra aqui. A possibilidade para o campo de pesquisas nesta área é ainda muito amplo. Objetivamos aqui apenas iniciar uma discussão visando dar frutos a diversos trabalhos, sobretudo naqueles que procurem pensar, com maior profundidade, a ligação entre esta técnica, a estética da dominação, e o inconsciente. Para tanto, debruçar-se sobre as obras da psicanálise é fundamental.

REFERÊNCIAS

- BACH, Steven. *Leni – A Vida e Obra de Leni Riefenstahl*. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DOMENACH, Jean Marie. *A propaganda política*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Centauro, 2005.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- IGGERS, Georg. The origins of German Historicism: The transformation of german historical thought from Herder's cosmopolitan culture-oriented nationalism to the state-centered exclusive nationalism of the wars of liberation. *The German Conception of History: The Nation Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1983, p. 29-43.
- LEISER, Erwin. *Nazi Cinema*. New York: Macmillan Publishing Co., 1974.
- LENHARO, Alcir. *Nazismo “O triunfo da vontade”*. São Paulo: Ática, 2001.
- LENI Riefenstahl – A Deusa Imperfeita. Produção de Ray Müller. Alemanha: ZDF et al., 1993. (180 min), son, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vP88Gz oMCKM&list=PLBbqZaQRpmj8BVj2faxak6VBbYJ3eL-Nf&index=1&t=2999s>. Acesso em: 10 jul. 2017.



- LÉTÉ-GOLIOT, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 2012.
- NOGUEIRA GUIMARÃES, José Otávio. Tempo e Linguagem na Filosofia da História de Walter Benjamin. *Textos de História*, Brasília, v. 4, p. 5-47, 1996.
- O TRIUNFO da Vontade. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: UFA, 1935. 1 DVD (124 min), son., P&B.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. p. 432.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Leni Riefenstahl: Vida e Lenda. *Revista AGP/PUC-SP*, Ano XIII, n. 33, 2007.
- QUINTA JUNIOR, Elbio Roberto. Imagem e História: a relação entre o conceito de aura e a teoria da história em Walter Benjamin. In: ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto de; BRAGA, Sabrina Costa; GONÇALVES, Murilo dos Santos; QUINTA JUNIOR, Elbio Roberto (org.). *Teoria e história da historiografia no século XXI: ensaios em homenagem aos dez anos da Revista de Teoria da História*. 1. ed. Vitória: Editora Milfontes, 2020, p. 149-168.
- QUINTA JUNIOR, Elbio Roberto. *Leni Riefenstahl (1935): O cinema documental de propaganda nazista*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 142, 2019.
- ROVAI, Mauro L. Imagem e Técnica como Itinerários das Ciências Sociais – Considerações sobre o Cinema de Leni Riefenstahl. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, p. 95-103, 2009.
- ROVAI, Mauro L. *Imagem, Tempo e Movimento: os afetos “alegres” no filme O TRIUNFO DA VONTADE de Leni Riefenstahl*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FAPESP, 2005.
- ROVAI, Mauro L. Riefenstahl e Oliveira – Do Inferno das Imagens as Imagens do Degredo. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 51, p. 11-27, 2006.
- ROVAI, Mauro L. Sociologia e Cinema: reflexões sobre o gesto e o rosto na tela. Texto apresentado no XXIX Encontro Anual da ANPOCS, pp. 1-30, 2005.
- SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. Leituras do historicismo antes e depois do holocausto: Benjamin e Rûsen. *Revista de Teoria da História*, v. 1, p. 32-42, 2009.
- STRATHAUSEN, Carsten. Riefenstahl and the Face of Fascism. In: PAGES, Neil Christian; RHIEL, Mary; MAJER-O’Sickey, Ingeborg. *Riefenstahl Screened – An Anthology of New Criticism*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2008. p. 30-51.
- VITÓRIA da Fé. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha: UFA, 1933. 1 DVD (70min), son., P&B.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- WELCH, David. *Propaganda and the german cinema (1933-1945)*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2011.

