

O cinema de propaganda nazista de Leni Riefenstahl: *Dokumentarfilm*, História e Ética¹

Alexandre Maccari FERREIRA²

Universidade Franciscana / Universidade Federal de Santa Maria, RS

Resumo

O Nazismo utilizou o cinema, e outros meios de comunicação, de forma sistemática para propagar elementos ideológicos que apresentavam a construção de uma imagem idealizada de Adolf Hitler e a segregação de grupos étnicos e políticos. Neste trabalho teremos como objetivo analisar dois *Dokumentarfilm* (documentários) *Triumph des Willens* (1935) e *Olympia* (1938) dirigidos por Leni Riefenstahl. Através de um referencial teórico sobre cinema, propaganda e história, e uma pesquisa bibliográfica e fílmica, realizamos uma análise de conteúdo dos objetos com as seguintes categorias analíticas: a) a cineasta e a propaganda nazista nos *Dokumentarfilm*; b) as compreensões estéticas e éticas nas representações. A capacidade de massificação do cinema, tanto em *Spielfilm* (obras de ficção) quanto em *Dokumentarfilm*, revelam os ideais segregatórios, de violência e a constituição de plano do partido nazista.

Palavras-Chave: Cinema, Ética, História, Nazismo, Propaganda.

1. O cinema alemão inscrito na História

A arte é moral naquilo que desperta.
Thomas Mann

O cinema quando olhado pela ciência pode oferecer dimensões que o colocam em um papel que vai além do entretenimento.³ Segundo o historiador Marc Ferro (1976) a maior contribuição da análise do filme nos estudos históricos é a possibilidade do pesquisador buscar, a partir do “visível”, o que existe de “não-visível” no filme, uma vez que este excede o próprio conteúdo. Ao considerar este elemento como uma das particularidades dos filmes, o autor deixa claro seu pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação do documento escrito. Segundo Ferro, o filme conta uma outra história, uma *contra-história*, o que possibilita a efetivação de uma *contra-análise da sociedade*. Para ele, o filme traz aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo de seu realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade. (FERRO, 1976)

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

² Professor do Curso de História da Universidade Franciscana, Santa Maria, RS. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, RS, e-mail: alexandre@ufsm.br

Pois o cinema alemão, ao longo de sua trajetória centenária, lançou temas especiais que fazem parte de uma história que movimentou o século XX, que vão do caráter problemático de sua sociedade pós-queda do muro de Berlim (destacando obras como *Adeus, Lênin!* e *Edukators*) até as reflexões acerca dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial (como os filmes *A queda* e *Sophie Scholl*).

Ao acompanharmos a história do cinema mundial, as produções cinematográficas alemãs possuem um lugar de destaque, em especial no que tece a fundação de inovações estéticas e da técnica cinematográfica. Desde muito cedo no cinema, o caráter social foi um dos aspectos abordados por grandes diretores deste país, tais como Fritz Lang, Friedrich Murnau, Werner Herzog, Josef von Sternberg, Rainer Fassbinder, entre outros.

Entretanto, durante a década de 1930, história e cinema fundem-se com o propósito de ascender o ânimo do povo em prol de um novo ideal: o Nacional-socialismo, conhecido popularmente por Nazismo.

O que se poderia pensar em um contra serviço à obra artística, entretanto, revelou-se assustadoramente em um relevante e prolífico campo de produções cinematográficas que seguiam o claro propósito de vender a imagem benéfica do regime nazista, ao mesmo tempo em que diretores se valiam do financiamento do partido para criar estilos e técnicas cinematográficas que influenciaram diretores *hollywoodianos* como Francis Ford Coppola e George Lucas e Steven Spielberg.

O cinema nazista, como todo cinema de cunho nacional, possuiu obras de destaque como se verifica a breve filmografia de Leni Riefenstahl (1902 – 2003), ainda assim, comumente, a indústria cinematográfica alemã do período do Terceiro Reich (1933-1945) teve em sua maioria filmes de baixíssimo valor estético. Aliás, podemos dizer que a grande maioria dos filmes nazistas são meras peças de livre acusação e denúncia contra judeus, comunistas, e rivais políticos como os britânicos.

Nesse breve estudo realizamos uma análise das dois *Dokumentarfilme* (documentários) *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*, 1935) e *Olympia* (1938) dirigidos por Leni Riefenstahl, fazendo uso de referencial teórico sobre cinema, propaganda e história, e uma pesquisa bibliográfica e fílmica. Como método, adotamos as perspectivas de análise de conteúdo de Laurence Bardin constituindo as seguintes categorias analíticas: a) a cineasta e a propaganda nazista nos *Dokumentarfilme*; b) as compreensões estéticas e éticas nas representações.

Nesse sentido, nossa abordagem considera a relevância que o caráter ético tem no conteúdo das produções, mas também leva em conta as contribuições estéticas do cinema

enquanto obra de arte e visualidade que o cinema de Riefenstahl desenvolveu, possibilitando inovações que trouxeram na História do Cinema. Ainda que seja uma página controversa dessa trajetória, e que ressoa até hoje nas consciências e nas telas cinematográficas.

2. Riefenstahl e o cinema nazista

Leni Riefenstahl começou sua carreira artística como atriz nos anos 1920, atuando especialmente em filmes sobre a natureza, um gênero extremamente popular no período, em que se glorificavam o vigor físico na prática do montanhismo, a beleza do corpo e do meio ambiente, símbolos intensamente apropriados, posteriormente, pelo ideário nazista na promoção do nacionalismo. No ano de 1932, ela passa à direção, filmando *Das Blaue Licht (A Luz Azul)*, a partir de roteiro feito em conjunto com Béla Balázs. O sucesso de público do filme possibilita a jovem Riefenstahl procurar desenvolver um estilo próprio na criação cinematográfica.

Com a ascensão do Partido nazista ao poder em 1933, Leni vê a oportunidade para buscar destaque na “sétima arte”. O pesquisador em cinema Steven Bach sinaliza que há uma série de documentos que comprovam o fato da cineasta procurar comprovar sua “capacidade” de trabalhar para a indústria cinematográfica nazista, sendo o principal deles a *Abstammungs-Nachweis* (“prova de descendência”) realizada em 1933 e que comprova o registro genealógico de Leni como ariana. (BACH, p.30, 2007) Ou seja, antes da questão criativa e de sua postura profissional, sua possibilidade de identificação com os preceitos nazistas.

Em 1934, ela fora convidada por seu admirador Adolf Hitler, e produz e dirige *Triumph des Willens*, um documentário sobre o Congresso do Partido Nazista realizado em Nuremberg. O filme acabou se tornando um símbolo do III Reich. A partir daí, o nome de Leni associou-se para sempre ao Partido Nazista.

Em 1936, Riefenstahl roda um novo documentário para o Terceiro Reich, desta vez sobre as Olimpíadas de Berlim, nas quais Hitler pretendia que fosse demonstrada a superioridade da raça ariana. Toda a preparação do filme foi desenhada para sublinhar esse objetivo e todos os recursos técnicos foram oferecidos para registrar a beleza e o vigor do corpo humano.⁴

Ao registrar a vitória do atleta negro norte-americano Jack Owens, nas Olimpíadas, o documentário de Riefenstahl parece contradizer a “tese” de Hitler, mas não diminui as associações entre o nazismo e o culto ao corpo clássico focado na antiguidade grega.

⁴ Na preparação das filmagens esteve presente Walter Ruttmann, que havia realizado o documentário *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (Berlim, sinfonia de uma cidade, 1927)*.

A Segunda Guerra Mundial afasta Leni das atividades cinematográficas. Em 1945, considerada participante do regime nazista, é presa, mas acaba libertada em 1948, pois nunca foi possível provar que tenha exercido atividades políticas. Entretanto, seu trabalho frente a produções cinematográficas ficou marcado por sua colaboração à propaganda nazista.



Pôsteres oficiais dos filmes: (1) *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*, 1935); (2) *Olympia 1. Teil - Fest der Völker* (*Olimpíadas e Mocidade Olímpica – Parte 1 Festa das Nações*, 1938); (3) *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit* (*Olimpíadas e Mocidade Olímpica – Parte 2: Festa da Beleza*, 1938).

A partir da década de 1950, retirou-se para a África onde produziu documentários fotográficos sobre a vida selvagem. Com mais de 90 anos ainda trabalhava como fotógrafa submarina ao lado do marido, um mergulhador muito mais jovem do que ela. Leni faleceu em 2003 com 101 anos de idade.

Steven Bach na biografia intitulada *Leni: a vida e obra de Leni Riefenstahl*, inscreve a imagem da cineasta ao nazismo, mesmo com a relativização que a cineasta deu após o fim da Segunda Guerra, afastando-se de uma responsabilidade. Bach com uso de provas documentais como de todo planejamento de Riefenstahl em se tornar uma cineasta reconhecida internacionalmente com o amparo do patrocínio do governo nazista, demarca que essencialmente foi sua ambição de liderar os trabalhos criativos que a condenou a uma culpa que fere os preceitos éticos da criação da arte.

3. O triunfo da propaganda: a vontade de Riefenstahl

Hitler preocupava-se com os mínimos detalhes para dar às circunstâncias que o envolviam um ar de tragédia heróica e romântica, inspirada geralmente na mitologia guerreira nórdica, onde todas as atenções se encontram na figura mítica que se apresenta frente ao seu povo. Não havia nisso nenhuma sutileza. Chamou isso de propaganda mesmo e nunca tentou

esconder esse procedimento de ninguém. Tão importante ela se fez para o novo regime que ascendera ao poder na Alemanha de Weimar, em janeiro de 1933, que uma das medidas mais imediatas foi a criação de um Ministério da Propaganda, entregando sua direção a Joseph Goebbels.

Num regime que se assumia como absoluto, total, todos espaços que dali por diante circundavam os cidadãos, nas ruas, nos edifícios, nos estádios, os prédios público e privados, nas fábricas e nas escolas, tudo o que fosse impresso ou que circulava no ar, deveria ser preenchido pelas mensagens, slogans e símbolos do partido nazista e do seu guia Adolf Hitler.

O *Führer*, que supervisionava todas as peças de propaganda, não gostara dos documentários feitos pela gente do partido. Pareceram-lhe improvisados, toscos, coisa de amadores. No governo, a situação era outra. Poderia contar com os enormes recursos do Estado alemão, agora dominado por ele e por seus seguidores.

Foi assim que ao encontrar-se com Leni Riefenstahl indicou-a como a sua cineasta de confiança. Leni daria um toque de profissionalismo e talento ao filme documentário político alemão. Para ela, foi uma questão de transferir a imensidão silenciosa dos Alpes, onde gostava de filmar e aparecer em todo o tipo de situação, para as colossais e barulhentas concentrações de massa organizadas pelo partido nazista. Deslocar o alvo da câmera dos cimos elevados e baixá-la para a planície onde se reuniam as multidões, mantendo sempre o seu aspecto espetacular e magnífico.

A ocasião propícia para Hitler e Leni deu-se com a anunciada reunião do partido nazista na cidade de Nuremberg, acertada para setembro de 1934. Um pouco antes, naquele verão, o *Führer* vira-se desafiado por sua própria gente. O capitão Ernst Röhm, o comandante das milícias do partido, os camisas pardas da SA, ousara desafiar a autoridade do líder, querendo impor-lhe diretrizes que Hitler considerara inaceitáveis. Com o apoio de Heinrich Himmler, chefe da sua guarda pessoal, os homens de preto da SS, o chefe nazista agiu rápido e de modo implacável. Em 30 de junho de 1934 deu-se a “Noite das Facas Longas”, como o episódio ficou conhecido, momento em que Hitler livrou-se de “Röhm e seus rebeldes”, detidos de surpresa no Hotel Hanselbauer em Bad Wiessee e, depois, sumariamente fuzilados. (HOBBSAWM, 2003)

Como um ano antes ele liquidara com a esquerda alemã (social-democratas e comunistas), o encontro em Nuremberg pareceu-lhe o momento da celebração do seu domínio absoluto sobre o partido nazista e sobre a nação como um todo. Hitler não tinha mais rivais nem inimigos dentro da Alemanha. Era esse o espírito que Leni Riefenstahl, como artista e como esteta da “Nova Ordem”. Apresentar o vencedor.

Alcir Lenharo observa que

Com Leni Riefenstahl, e seus famosos *O triunfo da vontade* e *Olympia*, o cinema nazista não só propôs uma nova modalidade de filme de propaganda, mas também alcançou um nível invejável de realização estética. (2003, p.59)

Nenhuma ação do regime nazista se fazia sem o proveito da sua carga simbólica. Logo que ascendera ao poder, Hitler, o revolucionário, acompanhou o presidente Hindenburg, uma relíquia fardada que sobrevivera à queda do Reich em 1918, reeleito para o executivo em 1932, numa celebração em Potsdam, antigo e venerável centro da monarquia Hohenzollers, que por séculos reinara na Prússia. Encasacado e de cartola, fazendo medidas ao velho marechal-presidente, ao som de antigos hinos do Reich, Hitler quis passar ao povo a idéia da conciliação da nova Alemanha, que ele representava, com a velha Alemanha, que lá se fazia presente com os familiares do antigo imperador. Mas que não se enganassem com ele. (TOTA, 2009). Hitler não seria um general Monck disposto a restaurar a antiga coroa como o inglês fizera na Inglaterra em 1660, depois da morte de Cromwell. Embaixo da lã fina que trajava e da impecável gravata negra que usava, batia o coração do plebeu ressentido, tirano e republicano.

Leni Riefenstahl empreendeu o feito de traduzir em linguagem cinematográfica duas vertentes poderosas que se ocultavam por detrás da imagem do *Führer* e que eram muito eficazes junto ao público alemão.



(4)



(5)

Uma questão de direcionamento de perspectiva: (1) *frame* do filme *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*, 1935) em que Adolf Hitler presta a *saudação romana* que fora adotada pelo Terceiro Reich; (2) Fotografia (s/a) que revela Leni Riefenstahl e sua equipe, enquadrando em *contra-plongée* a perspectiva de revelar a grandiosidade do representado, no caso, o *füher*.

Em *Triumph des Willens* a proposta da obra de arte de Leni Riefenstahl funde-se com seu comprometimento político, o que colabora para a cooptação popular que reinterpreta os signos e a grandiloquência do filme. Segundo Adorno

As obras de arte não devem ser compreendidas pela estética como objectos hermenêuticos [...] a arte participa, segundo a lei do Aufklärung, no movimento real da história, de modo que o que outrora pareceu a realidade emigra para a imaginação em virtude da autoconsciência do gênio, e aí subsiste ao tornar-se consciente da própria irrealidade. (1970, p.138)

Nesse sentido, o senso de responsabilidade do autor deve ser considerado como um relevante aspecto ao propor certa realização estética. A filmagem de rostos de milicianos olhando de maneira soberba à cruz suástica fixada nas enormes bandeiras que se desprendiam do alto do estádio, dali para um *close* sobre os taróis, revela um domínio técnico e, ao mesmo tempo, um posicionamento político. Trata-se de um documentário montado com a clareza de uma venda de proposta do regime nazista.

Quando procuramos abordar certas representações artísticas, é interessante formar uma soma de elementos que possibilita uma melhor compreensão das partes constituintes de uma obra cinematográfica. Por isso, pensamos em elaborar uma sistematização ou tipologia que visa uma delimitação de filmes que têm por lugar-comum o propósito propagandístico.⁵

É elementar que poderíamos, partindo da história do cinema, enquadrar todos os filmes com algum sentido de propaganda, seja ela com interesse comercial, ideológico ou político. Contudo, há obras que se notabilizaram por esse sentido de cooptar, convencer, ou mobilizar os espectadores. E um período que marcou a produção cinematográfica com esse propósito foi o cinema das décadas de 1930 e 1940. São inúmeras as obras que tiveram a intencionalidade de angariar a admiração de povos em distintos espaços geográficos, levando-os a defender causas, a compreender o porquê da ação política de seus governos ou ainda a validação das concorrências, escolhas ou renúncias necessárias no processo histórico em que viviam.

Os filmes alemães como *Triumph des Willens*, de Leni Riefenstahl, vendiam a imagem de supremacia e de grandiosidade do poder nazista, mesclando um sentido documental com uma construção de elementos propositalmente direcionados ao sentido propagandístico.

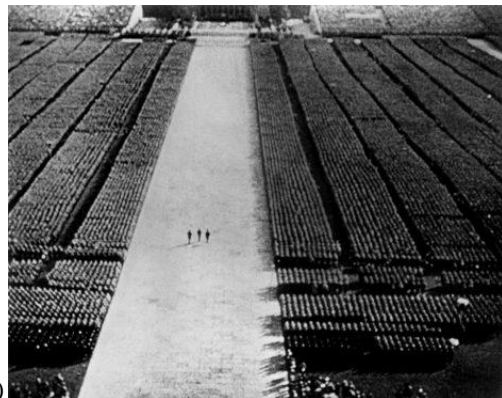
Adolf Hitler já escrevia em *Mein Kampf* a cerca das massas e da propaganda:

A faculdade de assimilação das massas é muito limitada, sua compreensão muito modesta e é grande a sua falta de memória. Dessa forma, toda propaganda deveria restringir-se a pouquíssimos pontos, repetidos incessantemente pela ação de formas estereotipadas, até que o último dos ouvintes estivesse em condições de assimilar a ideia. (HITLER, 2001, p. 119)

⁵ Podemos observar que intenções políticas estiveram presentes desde os primeiros anos do cinema, passando a serem ressaltados a partir da década de 1910, com filmes como o italiano *Cabíria* (1914) o norte-americano *O nascimento de uma nação* (1915). Mas foi, em especial, com os soviéticos (a partir dos anos 1920) e, mais tarde com os nazistas (a partir de 1933), que esse cinema ganhou mais notoriedade.

Já outros países nesse mesmo período buscavam a propaganda de maneira um pouco mais ‘artística’ no sentido de revelar a mensagem e a ideologia a partir de narrativas mais alegóricas ou mesmo envoltas em enredos rebuscados. Pereira define bem que

o essencial da propaganda era atingir o coração das massas, compreender seu mundo maniqueísta e representar seus sentimentos. Essa seria uma das razões do êxito da propaganda nazista em relação às massas alemãs: predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional. (PEREIRA, 2007, p. 256-257)



(6) Grandiosidade e obediência: (6) *frame* do filme *Triumph des Willens* (*Triunfo da Vontade*, 1935) que apresenta a rigidez da composição do evento. (7) Câmera em Plongée (mergulho) colocado em uma grua que simula um elevador e que dá a dimensão do espaço

Nos exemplos de filmes citados até então, temos como elo o caráter político-ideológico como viés de propaganda de cooptação de massas. Furhammar e Isaksson explicam que o uso das imagens serve de caminho para explicar e convencer os espectadores, ao mesmo tempo que visa atingir os espectadores, aproximando-os da tela, conforme a citação abaixo:

A propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem de tudo que podem para provocar emoções, para que facilmente possam conduzi-las à sua meta política FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 148)

Dentro da explicação propagandística do cinema, ao contrário do que se costuma pensar, Furhammar e Isaksson justificam que os filmes do gênero documentário possuem uma carga tão propagandística quanto os filmes de ficção, isso porque eles se valem do caráter da ‘verdade’ como saída para justificar certas defesas ideológicas. Expõem os autores:

Os documentários parecem refletir tão autenticamente os preconceitos da platéia que a manipulação pode ser escamoteada com mais facilidade. O

realizador constrói sua própria realidade mesmo quando aparentemente está trabalhando com fatos objetivos. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p.146)

Nessa medida, tanto as obras do cinema nazista de Leni Riefenstahl, como *Olympia*, quanto as obras do cinema soviético da década de 1920 ou mesmo as do diretor norte-americano Michael Moore podem ser entendidas por esse prisma, guardadas devidas proporções ideológicas e sentidos cinematográficos.

4. Os jogos da propaganda: *Olympia* de Riefenstahl

Os Jogos Olímpicos tiveram início na Grécia Antiga (em 776 a.C.) e representavam “a ativa expressão física, por meio do jogo disciplinado, do espírito humano” (MUNFORD, 1965, p. 181). Às práticas esportivas eram dados sentidos de honra e beleza. Durante o período das competições, as guerras e os conflitos eram suspensos em prol da dignidade esportiva.

Os primeiros jogos da era moderna aconteceram em Atenas, em 1896. Até 1936, ocorreram dez jogos, sendo os de Berlim o décimo primeiro. A mudança do significado olímpico da Antiguidade para os tempos modernos são explícitos, principalmente se considerarmos o sentido da disputa, que alia uma importância político-econômica, ao mesmo tempo que a disputa se dá também por consagração individual e coletiva. (HOBSBAWM, 2002, p. 169-170).

Um importante aspecto que se ressalta durante a realização dos jogos olímpicos (assim como em Copas do Mundo de Futebol) é a importância dada à caracterização da nação.⁶ Os povos não se identificavam com suas nações da maneira que lhes prescreviam seus líderes, o que mascarava a idéia de defesa da pátria ou da vontade da formação de uma “nação”. Assim, contribuíram para a identificação nacional dois elementos: os modernos meios de comunicação (imprensa, cinema e rádio) que levaram ao público as informações a respeito dos governos; e o esporte, como atividade ligada às massas e expressão da vitalidade popular. Vincular os governos ou os Estados ao povo foi um serviço prestado pelos novos meios de comunicação. Para isso, o esporte foi um elo importante e definidor. Isso proporcionou o crescimento dos eventos esportivos, pois produziam – e produzem até hoje – nos corações e nas mentes dos espectadores o sentimento de identificação com o Estado. (RÜRUP, 1996).

⁶ O seu conceito, segundo Hobsbawm (2002), é muito recente e portanto não se aplica à antiguidade.

Estes elementos, cinema e esporte, tiveram como expressão máxima o documentário *Olympia*⁷ de Leni Riefenstahl, uma vez que esse inaugurou uma nova forma de realização olímpica, com cerimônia de abertura, desfile das delegações e acendimento da pira olímpica, ritual que ganha cada vez mais atenção por parte dos organizadores até os dias de hoje.

A cineasta alemã inovou: a utilização de planos de câmera e de uma agilidade na montagem documental foram os principais aspectos desenvolvidos por Leni Riefenstahl para a glorificação dos atletas. A câmera, colocada em um elevador atrás do palanque de Hitler, filmava um aspecto revelador da grandiosidade dos eventos retratados pela diretora alemã.

A exuberância técnica do filme de Leni Riefenstahl e a escolha dos ambientes externos, enfocando tudo ao ar livre, tinha também um outro significado. Negar, opor-se com veemência a tudo o que anteriormente, nos tempos da República de Weimar, entendia-se como sendo a característica mais marcante do cinema alemão. Com sua estética neopagã, dando close em tipos arianos com seus corpos perfeitos, como se propõe em *Olympia*, o documentário que cobriu os Jogos de 1936, sempre atuando a céu aberto, ela queria sepultar para sempre a estética expressionista até então dominante nos filmes dos anos 1920.

Segundo Lenharo, o filme *Olympia*

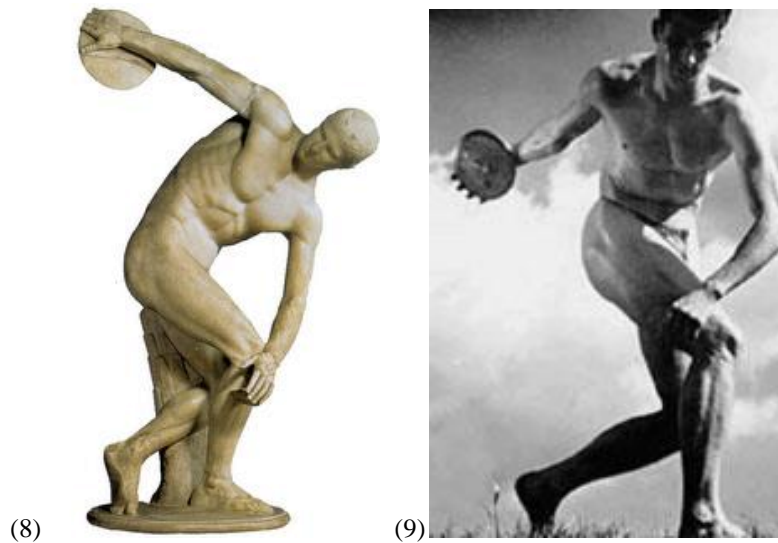
É o muito mais que um simples documentário – é um hino de exaltação à Alemanha nazista, através da glorificação da força física, da saúde e da pureza racial, miticamente fotografadas. Foram necessários 800 mil metros de filme rodados para mostrar, através do sacrifício individual de cada atleta, como essa força e essa energia forjavam a nação, aceitas pelo sacerdote intermediário, o Führer. (LENHARO, 2003, p.60.)

O filme que inova no sentido das filmagens de eventos esportivos, mas procura enfatizar, enquanto documentário, o delírio de Hitler pela supremacia dos jovens arianos que desfilavam em Berlin.

A técnica emprega por Leni deixa claro que o grande vencedor dos jogos olímpicos era o regime nazista. E para tanto o retrato da personificação da estética greco-romana foi um dos recursos mais utilizados durante o filme.

As analogias entre as estátuas gregas que retratam os movimentos esportivos dos atletas, destacando o “discóbolo” é levado à tela de maneira idêntica a representação estatuária. A vinculação entre o tipo ariano e o belo, embasado nos valores da Grécia Antiga, é retomado e glorificado por Leni. Dessa forma, há uma perfeita comunhão ideal político, beleza e vitória.

⁷ *Olympia* venceu dois importantes prêmios de festivais de cinema: o *Mussolini Cup* de Filme estrangeiro no prestigiado Festival de Veneza na Itália em 1938 e o *Kinema Junpo Awards* de 1941, no Japão. É importante observar que ambos os prêmios se deram em festivais organizados por países que cumpriam o Eixo.



Paralelo histórico: (8) A escultura *O discóbolo*, de Myron, referência da antiguidade clássica grega a imagem olímpica. (450 a.C.) e ao lado (9) o *frame* do filme *Olympia I* em que um atleta alemão representa a referência clássica, evidenciando a expressão do culto do corpo e a conexão simbólica nazista a “superioridade ariana”.

É notória a influência que a arte grega teve em certas formações e criações artísticas posteriores a Idade Antiga. Vislumbra-se, especialmente, a influência marcante dessa tanto sobre a arte romana, quanto no Renascimento, no Neoclassicismo e na arte acadêmica que perdura até o início do século XX. A idealização da arte greco-romana marcou a concepção de beleza da Idade Moderna e também do mundo contemporâneo. Estabeleceu o culto às produções clássicas como modelos efetivos para a arte.

Na arte nazista, esta influência foi marcante. O ideal estético inspirado nos gregos se vinculou ao ideário panfletário e de propaganda do pensamento do Partido Nacional Socialista, especialmente a partir do início da década de 1930. O projeto do “homem novo” do Estado nazista alicerçou-se em elementos da Grécia Antiga – especialmente nos aspectos grandiosos e de exaltação da beleza física.

Entre os campos da arte que foram mais explorados pelos líderes nazistas, em especial por Speer e Josef Goebbels, liderados por Hitler, estão a arquitetura e o cinema. O pensamento de Hitler tinha na arquitetura a arte capaz de congrega as demais – pintura e escultura, sendo que as formas das grandes obras arquitetônicas regariam as formas das demais.

Em *Mein Kampf (Minha luta)*, Hitler (2001) refere-se a arquitetura como um dos principais elementos para expressar a grandeza de um regime, de uma época, de um povo, de uma raça. No entanto, a arquitetura não viria apenas expressar a unidade do poder alcançados pela nação; ela poderia também criá-los. A arquitetura por sua grandeza seria objeto de projeção de idéias, mas também seria um plano de “futuras ruínas”, marca da grandeza de um passado.

A influência greco-romana remete a referência da perenidade em que elas se manifestam até os dias de hoje conforme destaca o arquiteto-chefe e ministro do armamento do Terceiro Reich Albert Speer “Nós criamos os monumentos sagrados, os símbolos de mármore de uma nova civilização”. (LENHARO, 2003, p.49).



(10)



(11)

Lugar de memória, lugar de espetáculos (10) Capa do jornal brasileiro *A noite* de 22 de abril de 1936 que valoriza a monumentalidade do Estádio Olímpico de Berlim. (11) Fotografia (acervo pessoal) do Estádio Olímpico de Berlim em 2018.

Speer conceituou “Valor das ruínas de um edifício” no qual preconizava a utilização de materiais capazes de resistir ao desgaste causado pelo tempo, mesmo que o nazismo fosse derrotado (como de fato ocorreu) suas construções deveriam continuar a espantar os homens por milênios da mesma forma que as ruínas gregas e romanas. (RÜRUP, 1996)

Um interessante exemplo de adoção da tradição grega na cultura alemã nazista foi a construção da Casa de Arte Alemã, um museu que traz em sua arquitetura a utilização de um robusto material em pedra, cujas fachadas possuem colunatas dóricas que ornamental o local.

Os artistas e intelectuais nazistas consideravam-se continuadores da tradição clássica da arte grega, e trabalhavam com idéias relacionadas e direcionadas a função que as obras da Grécia poderiam representar no intuito do impacto da imagem sobre a população alemã, que precisava ser estimulada a defender e compactuar com o ideário nazista. Lenharo, no seguinte excerto, explicita a relação da arte grega com o ideário alemão:

A arte grega para eles era inseparável de uma certa glorificação da crueldade – da escravatura, do militarismo e da afirmação da supremacia da arte ariana sobre os bárbaros. (...) na arte grega, as funções vitais do ser humano aparecem em toda sua integridade: a mulher é mãe e o homem é viril, guerreiro. Ademais, a arte grega mantivera-se imune à ação corruptora do comércio judeu e não sofrera contato com as artes inferiores: africana e a dos movimentos de vanguarda tais como o expressionismo, o cubismo e o dadaísmo. (LENHARO, 2003, p.51.)

Dessa forma, é valorizada essencialmente a imagem grega sem a relação dessa com o seu contexto e ideal de produção. A questão da dimensão temporal e espacial são sobejamente relegadas ao segundo plano e até mesmo desconsideradas pelos mandatários e intelectuais do regime nazista.

Quanto ao cinema, planifica-se o ideário nazista de vincular e cooptar o povo através de imagens que simbolizassem toda a valorização de uma etnia (no caso nazista, a pureza ariana) e da aplicabilidade de uma técnica rebuscada e inovadora de filmagem que tornaria seus artistas marcados pela valorização do emocional aliado a impressão estética em detrimento da ética nas relações humanas.

Os sentimentos instigados pela apresentação direta, dentro da compreensão de que as *massas* não são movidas por ideias abstratas, mas por sentimentos primitivos, terror, força e disciplina. Sentimentos que são desenvolvidos plasticamente em imagens de pessoas em marcha, aclamações, florestas de bandeiras, como aparecem em *O triunfo da vontade* e pela grandiosidade estética do evento e da arquitetura como é apresentada na reação dos públicos em *Olympia*.

Exemplo marcante dessa discussão foi a figura da cineasta Leni Riefenstahl. Em uma entrevista concedida pouco antes de completar cem anos, quando perguntada sobre a existência do belo puro, Riefenstahl respondeu: “Sim, existe uma beleza pura: harmonia na perfeição” (ESTENSSORO, 2001, p.27). Ainda que lacônica na resposta, a obra cinematográfica da artista alemã explica através das imagens o que simbolizara a questão da harmonia.

No entanto, é o filme *Olympia* que estabelece a relação mais estreita com a figura da imagem do ideário grego, a começar pela contemplação e pela monumentalização⁸ dos jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, como é o caso da estrutura do Estádio Olímpico de Berlim. A diretora remete a uma peculiar e impressionante comparação da imagem dos atletas brancos em consonância com as imagens em mármore (isto é, no pensamento nazista, “brancas”) dos atletas gregos. O que se revela especialmente na utilização de tomadas filmadas como se fosse a reprodução viva das imagens artísticas do mundo antigo.

Enfim, a proposta é a de fundir o ideário grego com a imagem do atleta alemão, vinculando a idéia da “perfeição do corpo grego” (concepção sedimentada no senso comum ocidental) à “superioridade da raça ariana” (ideal novo dos ideólogos nazistas). Foi bastante

⁸ Segundo Andreas Huyssen (2000) a questão da monumentalização foi adotada como uma perspectiva de poder, a partir dos anos 1990, também passou a ser relacionada com os debates sobre a memória da Alemanha reunificada.

explorado pela arte nazista, que tinha em seu propósito a intenção de relegar para a posteridade toda a sua produção artística.⁹

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As dimensões do cinema nos campos comunicacionais e históricos permitem ao pesquisador confrontar realidades distintas do campo artístico e do campo da interpretação histórica. Nesse trabalho em que abordamos o cinema nazista de Leni Riefenstahl, evidencia-se uma discussão que permeia observações passíveis de grande parte das obras artísticas: o senso de responsabilidade do autor.

O confronto entre a estética e a ética demarca-se de forma plena não apenas na direção dessa diretora alemã, mas em todo o conjunto de realizações cinematográficas financiadas pelo regime nazista. No caso da obra de Riefenstahl, nós temos uma politização e um comprometimento artístico com ideais demarcados por uma cartilha que previa a superioridade ariana e a superação das problemáticas estruturais que passavam a Alemanha após a derrota na Primeira Guerra Mundial.

Mesmo que esse trabalho não tenha o intuito de esgotar o assunto, deve-se levar em conta a relevância em trabalhar com temas que se valem do veículo cinematográfico enquanto meio de comunicação de massas, e, principalmente, de difusor de ideais sociais, políticos, ligados, em grande parte dos casos, a interesses econômicos e ideológicos.

Enfim, a estrutura arquitetônica da produção cinematográfica nazista permite vislumbrar um embate entre a inovação técnica e os benefícios para a arte de realizações como *Triumph des Willens* e *Olympia*. Coloca em jogo a questão ética de um trabalho artístico ser financiado por uma ideologia e um Estado que visavam declaradamente a manipulação das massas para um projeto político desumano e terrível. Arte a serviço da submissão das massas. Cinema para cimentar um projeto político e desencadear a guerra. Beleza a serviço da desumanidade e da crueldade.

Este trabalho, mais do que encerrar suas possibilidades analíticas, abre espaço para a reflexão e o debate sobre filmes como *Triumph des Willens* e *Olympia* que permitem tanto vislumbrar as formas como um projeto político e ideológico se impõe, quanto vislumbrar o horror desse projeto. A técnica, a arte e a barbárie. Tudo isso no formato mais rigoroso da arte cinematográfica. A beleza e o horror.

⁹ Nesse sentido, é importante lembrar a obra de ficção o filme *Mephisto* (1981), de István Szabó, que trata da vida de um artista que decide pactuar com o projeto nazista. O filme reproduz o ambiente artístico nazista, baseado em modelos gregos, criando obras de arte e espaços arquitetônicos monumentais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BACH, Steven. **Leni**: a vida e obra de Leni Riefenstahl. Cruz Quebrada, Portugal: Casa das Letras, 2007.
- ESTENSSORO, H. A interpretação de Leni. In: **Revista Bravo**. Ano 4, n.44. Maio de 2001, p.26-34.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.
- GALISI, J. A simbologia da culpa. In: **Revista Bravo**. Ano 4, n.44. Maio de 2001, p.35-37.
- HITLER, A. **Minha luta**. São Paulo: Centauro, 2001.
- HOINEFF, N. As técnicas da manipulação. In: **Revista Bravo**. Ano 4, n.44. Maio de 2001, p.33.
- HOBSBAWM, E. **Nações e nacionalismos desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2002.
- HOBSBAWM, E. **A era dos extremos - o breve século XX**. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.
- HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LENHARO, A. **Nazismo – “o triunfo da vontade”**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- MANN, Thomas. **O escritor e sua missão**. São Paulo: Zahar, 2011.
- MUNFORD, L. **A cidade na História**. V.1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- PEREIRA, W. P. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.
- RÜRUP, Reinhard (edit.) **1936: Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus**. Berlin, Deutschland: Topographie des Terrors, 1996.
- TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (org.) **História das Guerras**. São Paulo. Contexto, 2009, p. 355-389.

FILMOGRAFIA DE LENI RIEFENSTAHL

- BLAUE Licht, Das (A luz azul)** Direção: Béla Balázs; Leni Riefenstahl. Roteiro de Béla Balázs. DIVX; P&B; Drama. Alemanha, 1932. 70 min.
- SIEG des Glaubens (A vitória da crença)** Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl. DIVX; P&B; Documentário. Alemanha, 1933. 61 min.
- TAG der Freiheit: unsere Wehrmacht (Dia da Liberdade: a nossa Força Armada)** Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl. DVD; P&B; Documentário. Alemanha, 1935. 30 min.
- TRIUMPH des Willens (O triunfo da vontade)** Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl; Walter Ruttmann. DVD; P&B; Documentário. Alemanha, 1935. 114 min.
- OLYMPIA 1. Teil - Fest der Völker (Olympia – Festa das nações ou Ídolos do estádio)** Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl. DVD; P&B; Documentário. Alemanha, 1938. 121 min.
- OLYMPIA 2. Teil - Fest der Schönheit (Olympia – Festa da beleza ou Vencedores olímpicos)** Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl. DVD; P&B; Documentário. Alemanha, 1938. 96 min.
- TIEFLAND (Planície)** Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl. DIVX; P&B; Drama. Áustria/Alemanha, 1954. 99 min.
- IMPRESSIONEN unter Wasser (Underwater Impressions)**. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro de Leni Riefenstahl. DIVX; Cor; Documentário. Alemanha, 2002. 45 min.