



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RENATA APARECIDA FRIGERI

**“ESPERAMOS A ORDEM DO *FÜHRER*”:
PERVERSÃO NAZISTA NA TELA CINEMATOGRAFICA**

RENATA APARECIDA FRIGERI

**“ESPERAMOS A ORDEM DO *FÜHRER*”:
PERVERSÃO NAZISTA NA TELA CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ricardo Demétrio

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F912e	<p>Frigeri, Renata Aparecida. “Esperamos a ordem do Führer”: perversão nazista na tela cinematográfica/ Renata Aparecida Frigeri. – Londrina, 2014. 100 f.: il.</p> <p>Orientador: Silvio Ricardo Demétrio. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2014 Inclui bibliografia</p> <p>1. Riefenstahl, Leni – 1902-2003 – Teses. 2. Hitler, Adolf, – 1889-1945 – Teses. 3. Nazismo e cinema – Teses. 4. Nazismo no cinema – Teses 5. Comunismo e comunicação de massa – Teses. I. Demétrio, Silvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 791.43</p>
-------	--



Universidade
Estadual de Londrina



PARANÁ
GOVERNIO DO ESTADO

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO


Renata Aparecida Frigeri


Título: ""ESPERAMOS A ORDEM DO FÜHRER": PERVERSÃO NAZISTA NA
TELA CINEMATOGRAFICA."

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Comunicação da
Universidade Estadual de Londrina, como
requisito parcial à obtenção do título de
Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:


Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina


Prof.ª Dr.ª Marcia Neme Buzalaf
Universidade Estadual de Londrina


Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Londrina, 31 de março de 2014.

Aos meus pais, João e Fátima, ao meu
marido Alysson, alicerces de minha força e
de meu amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo incentivo nestes anos e por compreender tantas vezes a minha ausência. Ao meu marido, Alysson, que pacientemente ouviu o fichamento de todos os livros desta pesquisa e caminhou comigo em cada viela de Nuremberg a procura de mais uma fonte, estátua ou igreja que apareciam no filme.

Ao meu Orientador Sílvio Ricardo Demétrio, que me apresentou a um novo mundo da Filosofia e da Sociologia e atendeu aos meus desesperos com a sabedoria e a tranquilidade de um grande Mestre.

Aos Professores Manoel Dourado Bastos e Márcia Neme Buzalaf que muito contribuíram na qualificação desta pesquisa.

Aos meus Professores Alberto Klein, Florentina Neves, Paulo Cesar Boni e Rozinaldo Miani, que muito contribuíram em minha formação antes, durante e depois das disciplinas deste Programa.

Aos meus amigos e colegas de trabalho e do programa de mestrado, que me auxiliaram em diferentes e diversos momentos desta pesquisa.

*O Triunfo da Vontade permanece trancado a sete
chaves. As pessoas tem medo de examiná-lo bem.
Um filme pode ser realmente perigoso? Ou é só um
lembrete vívido de alguma coisa que muitos
preferem esquecer? Müller, 1993*

FRIGERI, Renata Aparecida. “**Esperamos a ordem do Führer**”: Perversão nazista na tela cinematográfica. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2014.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar o paralelismo ideológico e intertextual entre o filme *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl e o livro *Mein Kampf*, de Adolf Hitler. O *Triunfo da Vontade* é o registro cinematográfico do Encontro do Partido Nacional Socialista de 1934 na cidade de Nuremberg e *Mein Kampf* foi escrito por Hitler em 1924 enquanto esteve preso, com o objetivo de orientar os membros do partido nazista. Para isso, a pesquisa percorre a história através da ascensão do nazismo com as obras de Elias Canetti (1995) e Hannah Arendt (1989), assim como a produção cinematográfica na Alemanha por meio de Siegfried Kracauer (1988); também investiga os filmes realizados pela cineasta a partir do documentário de Ray Müller (1993), por meio da obra de Steven Bach (2008), além da autobiografia de Riefenstahl (1991). Esta pesquisa elege como metodologia as obras Mikhail Bakhtin (2010), Robert Stam (1992) e Jacques Durand (1973), e para a decupagem do filme Laurent Jullier e Michel Marie (2009). Dezesesseis cenas do filme foram recortadas e comparadas para investigar se o filme foi programado para ser visto por todos os alemães, de modo a convencer a massa dos ideais que movimentavam o partido, ideais estes descritos em *Mein Kampf*.

Palavras-chave: Leni Riefenstahl. Triunfo da vontade. Nazismo. Cinema totalitário.

FRIGERI, Renata Aparecida. “**We await for the *Führer's* orders**”: the Nazi perversion in cinematography. 2014. 100 p. Dissertation (Master’s degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

This work aims to investigate the ideological and intertextual parallels between *Triumph of the Will*, the movie, produced by Leni Riefenstahl and the book *Mein Kampf*, by Adolf Hitler. *Triumph of the Will* is the film registry of the National Socialist Party in 1934, at the city of Nuremberg and *Mein Kampf* was written by Hitler in 1924 while He was in jail; the book aims to guide the members of the Nazi party. For this, the research resumes History by the Nazi’s rise using authors like Elias Canetti (1995) and Hannah Arendt (1989); we also study German film production by Siegfried Kracauer (1988). After, this work investigates the movies made by Riefenstahl from Ray Müller’s documentary (1993), and also by the book from Steven Bach (2008) and Riefenstahl’s autobiography (1991). This research constitutes as methodology the books by Mikhail Bakhtin (2010), Robert Stam (1992) and Jacques Durand (1973), to make the movie’s *découpage* we use Laurent Jullier and Michel Marie (2009). We separated sixteen movie scenes and they were compared between each other to investigate if the movie was made to be seen by all of the german people, to convince them about the Nazi’s ideal – originally present and described in *Mein Kampf*.

Keywords: Leni Riefenstahl. *Triumph of the will*. Nazism. Totalitarian cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desorganização em <i>Vitória da Fé</i> (1933)	22
Figura 2 – Sensibilidade em <i>Vitória da Fé</i> (1933)	23
Figura 3 – Leni Riefenstahl em seu Processo de Desnazificação, em 1952, em Berlim.....	36
Figura 4 – Olympia x Nuba	39
Figura 5 – Chegada de Hitler em Nuremberg.....	51
Figura 6 – Trajetória de Hitler do Aeroporto de Nuremberg para o Hotel.....	54
Figura 7 – Acampamento da Juventude Hitlerista.....	56
Figura 8 – Cenas de limpeza.....	58
Figura 9 – Cenas de trabalho no Acampamento da Juventude Hitlerista	62
Figura 10 – Trabalhadores apresentam sua colheita.....	64
Figura 11 – Abertura do 6º Congresso do Partido Nacional Socialista de 1934	66
Figura 12 – Camarada, de onde você é?	68
Figura 13 – Trabalhadores alemães	69
Figura 14 – Bandeiras	71
Figura 15 – Discurso de Hitler aos trabalhadores.....	75
Figura 16 – Discurso de Hitler aos jovens	79
Figura 17 – Regimento da Cavalaria	83
Figura 18 – Homenagem aos mortos	85
Figura 19 – Desfile na Praça Central de Nuremberg	88
Figura 20 – Cerimônia de Encerramento do 6º Encontro do Partido Nacional Socialista	92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AS	<i>Sturmabteilung</i> (tropa de assalto)
SS	<i>Schutzstaffel</i> (tropa de proteção)
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

1	IMPLANTAM-SE IDEAIS: O NAZISMO VAI AO CINEMA.....	11
2	A ASCENSÃO NAZISTA	15
2.1	LENI RIEFENSTAHL: TRAJETÓRIA E PRODUÇÃO	19
2.2	LENI RIEFENSTAHL POR ADOLF HITLER.....	43
3	MEIN KAMPF POR TRIUNFO DA VONTADE	49
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	98
	FILMOGRAFIA	100

1 IMPLANTAM-SE IDEAIS: O NAZISMO VAI AO CINEMA

A partir de 1930, o *Partido Nacional Socialista da Alemanha* dá início a uma produção cinematográfica orquestrada com o objetivo de influenciar o comportamento do povo alemão e propagar ideais nazistas dentro da Alemanha. Em 1933, após Adolf Hitler ser nomeado Chanceler da Alemanha, o Ministério da Propaganda, sob a liderança de Joseph Paul Goebbels, aumenta a sua produção de filmes com temática nazista e naquele ano são produzidos títulos que enaltecem sacrifícios individuais, outros que objetivam legitimar o III Reich, outros que deveriam denegrir os partidos opositores, comunistas e a República de Weimar e, ainda, filmes ligados às questões atuais; todos com temática nazista e com características que objetivavam envolver as massas.

Hitler e o *Partido Nacional Socialista* tinham diversos fatores a seu favor para conquistar as massas: a população alemã não confiava mais na República de Weimar; as taxas de desemprego e a inflação estavam altas; o Tratado de Versalhes, assinado ao final da Primeira Guerra Mundial, acarretou em dívidas externas ao país e limitava o tamanho do exército alemão. Os filmes nazistas produzidos a partir de 1933 buscavam justamente explorar tais dificuldades e oferecer o partido nazista, desenhado na figura de Hitler, como a esperança para o renascimento alemão.

Mas, em 1934, dois acontecimentos importantes colocam à prova este governo: morre o presidente Paul von Hindenburg, eleito democraticamente no ano anterior; e Hitler manda executar Ernest Röhm, líder da SA, com quem tinha divergências ideológicas e disputava o poder; estes dois fatos poderiam colocar a população contra Hitler e o partido nazista que estavam no poder havia pouco tempo. Para Henri Arraes Gervaiseau (2012, p.154), para provar à Alemanha e ao mundo que detinha o apoio da população e do exército, o Ministério da Propaganda decidiu dar um “caráter excepcional ao congresso do partido nazista de 1934” que seria realizado em setembro na cidade de Nuremberg.

O registro do encontro de 1934 deveria, para Steven Bach (2008), tornar o *Partido Nacional Socialista* seguro para a Alemanha; sua missão era elevar a autoestima do povo alemão, mostrar que o nazismo era o único caminho para a recuperação da economia e para aumentar os postos de trabalho. Gervaiseau (2012, p.155) afirma que “o Congresso deveria constituir um magistral deslocamento de forças e uma estrondosa demonstração de adesão das massas ao movimento nacional-socialista”. Seria o momento de mostrar que a agricultura estava forte, os trabalhadores estavam dispostos a trabalhar em prol de todos, o

exército estava em fase de reconstrução e que o povo alemão estava unido em torno de um único objetivo: o crescimento do país.

O cinema, naquele momento, é a única possibilidade audiovisual para levar o encontro do *Partido Nacional Socialista* para toda Alemanha, é no cinema que Hitler encontra o caminho para persuasão das massas. Para registrar o encontro e transformá-lo num espetáculo cinematográfico, a produção foi dada à Leni Riefenstahl, cineasta que já havia filmado o encontro anterior do partido, em 1933, também em Nuremberg.

Esta pesquisa pretende apontar um novo prisma para o filme *Triunfo da Vontade* (1935), da cineasta Leni Riefenstahl, especialmente ao investigá-lo comparando-o com o livro escrito por Hitler, *Mein Kampf*, dez anos antes da produção do filme e nove anos antes de assumir o poder na Alemanha. O problema desta pesquisa é investigar se o filme foi programado para ser visto por todos os alemães, de modo a convencer a massa dos ideais que movimentavam o partido, ideais estes já descritos em *Mein Kampf*, de Adolf Hitler.

Produzido entre os anos de 1934 e 1935, o *Triunfo da Vontade* teve sua organização iniciada em abril de 1934, quando Leni Riefenstahl muda-se para Nuremberg junto com o arquiteto do partido nazista, Albert Speer, para programar o sexto encontro do *Partido Nacional Socialista*, que aconteceria em setembro daquele ano. No entanto, a edição levou quase um ano para ser finalizada e seu lançamento aconteceu apenas em 1935. O *Triunfo da Vontade* foi filmado um ano após o primeiro trabalho da cineasta para o partido nazista: no ano anterior, Riefenstahl foi a Nuremberg registrar o quinto encontro do partido. Contudo, Hitler ainda não era soberano no poder e o congresso não estava completamente organizado.

Esta pesquisa tem como objetivo geral investigar o paralelismo visual criado pela cineasta Leni Riefenstahl em seu filme *Triunfo da Vontade* baseado nas projeções de Hitler por meio de seu livro *Mein Kampf* e como objetivos específicos investigar a construção cinematográfica como ferramenta de persuasão para as massas; analisar a composição estética nas captações e edição de Riefenstahl como transmissão ideológica dos ensinamentos de *Mein Kampf* para as massas, por meio do cinema e desconstruir a película o *Triunfo da Vontade* comparando-a ao livro *Mein Kampf*, para aferir a construção de ideologia nazista por meio do filme.

Leni Riefenstahl trouxe às técnicas cinematográficas contribuições inigualáveis e por este motivo angariou inúmeros defensores no decorrer no século XX. Em muitos momentos, Riefenstahl foi poupada de seu envolvimento com o nazismo para ser consagrada como artista. Parafraseando Ray Müller (*A deusa imperfeita*, 1993), um trabalho

sobre a obra de Leni pode conter os velhos preconceitos ou querer destruir este mito para tornar a analisá-lo. Além disso, no final do século XX e início do século XXI, novos materiais que envolvem Leni Riefenstahl foram descobertos e, conseqüentemente, novas informações foram publicadas, possibilitando um novo prisma para a história.

Deste modo, a seção 2 desta dissertação traça a ascensão do governo totalitário de Hitler ao poder na Alemanha, em 1933, e as suas perspectivas em relação ao cinema e a propaganda, além da percepção já instalada entre a população alemã nos anos de 1930. Nesta seção também será abordada a vida e a obra de Leni Riefenstahl por meio de uma ordem cronológica, partindo de 1902, ano de seu nascimento, suas produções cinematográficas anteriores aos seus trabalhos para o partido nazista, durante o período nazista e após a Segunda Guerra Mundial até 2003, ano de sua morte. Além das produções que consagraram Riefenstahl como cineasta, esta seção tem a missão de costurar sua vida por meio da perspectiva histórica, seu envolvimento com o partido nazista e seus demais trabalhos, com fotografias e filmes.

Esta seção também buscará confrontar Leni Riefenstahl com Adolf Hitler, por meio do principal registro histórico que existe acerca do que Hitler pensava e faria de 1933 a 1945: seu livro, *Mein Kampf*, escrito enquanto esteve preso em 1924, destinava-se a ser a obra que guiaria os membros do *Partido Nacional Socialista*, com direcionamentos em todos os aspectos da vida civil e militar, ao comportamento e educação desejados aos jovens e aos adultos, ao renascimento do exército alemão, ao ódio aos judeus, à saúde que se buscava para o novo alemão e o trabalho como possibilidade de renovação da Alemanha. Em *Mein Kampf* (2001) há instruções e indícios de como Hitler governaria a Alemanha e qual seria o direcionamento e a importância da propaganda para a conquista das massas. O texto escrito por Hitler será confrontado com as palavras da cineasta escritas em seu livro de Memórias, publicado em 1987, e em entrevista que cedeu a Ray Müller (1993) em seu documentário *Die Macht der Bilder (A deusa imperfeita)*.

O conteúdo da seção 3 irá confrontar o trabalho que Leni Riefenstahl realizou em o *Triunfo da Vontade* (1935) com as ambições de Hitler registradas em *Mein Kampf* (2001), por meio de quatro temas principais: saúde, trabalho, exército e judeus. Leni Riefenstahl defendeu durante toda a sua vida que seu filme era um mero documentário, no entanto a película produzida em 1934 e 1935, durante o sexto encontro do *Partido Nacional Socialista* em Nuremberg, deixa evidências de que os anseios de Hitler, registrados em *Mein Kampf*, tornaram-se imagens para serem projetados na tela cinematográfica.

Para isso, esta pesquisa utilizar-se-á da metodologia proposta na obra de Mikhail Bakhtin, *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2010), publicada sob o pseudônimo de V.N. Volochínov; ela contribuirá para a concepção e identificação da ideologia. Para aplicar a teoria de Bakhtin/Volochínov ao cinema, utilizar-se-á da obra *Da teoria literária à cultura de massa* (1992), de Robert Stam, por meio de sua discussão aplicada à análise do cinema sobre linguagem e poder. Para ampliar a compreensão do uso da imagem e sua retórica, esta pesquisa se utilizará do livro *A análise das imagens* (1973), especialmente o capítulo *Retórica e Imagem Publicitária*, de Jacques Durand, que adota definições fundadas sobre a noção do paradigma, proposta por Barthes, para a classificação e compreensão das imagens. E, finalmente, contribui nesta seção a metodologia para análise fílmica proposta por Laurent Jullier e Michel Marie, em seu livro *Lendo as imagens do cinema* (2009) – esta obra auxiliará na decupagem das cenas de o *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, para que assim a película possa ser retalhada e analisada.

2 A ASCENSÃO NAZISTA

O período entre as duas grandes guerras mundiais (1918 – 1939), que definiram o percurso do século XX, foi marcado por uma Europa economicamente frágil, pela ascensão econômica dos Estados Unidos da América, pela ascensão da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), pelo surgimento de regimes ditatoriais ao redor do mundo¹ e, principalmente, pelo Tratado de Versalhes, assinado em 1919, após o fim da 1ª Guerra Mundial. Ele impunha uma série de responsabilidades e restrições à Alemanha, sendo as de maior impacto a restrição ao tamanho de seu exército e a indenização financeira a países como a França e a Bélgica. Para Elias Canetti (1995, p.179) esta alta conta atribuída à Alemanha gerou um descontentamento geral da população e o controle do exército alemão determinado no tratado de paz foi responsável pela queda da República de Weimar e, conseqüentemente, pela popularização do nazismo.

Adolf Hitler denominou o Tratado de Versalhes como o “ditame de Versalhes” e valeu-se de tal expressão em inúmeros discursos públicos. Canetti (1995, p.181) afirma que todos os slogans criados pelo *Partido Nacional Socialista*, com exceção daqueles dirigidos aos judeus, derivam diretamente desta expressão; o movimento político centrava-se nele: “a derrota que há de tornar-se vitória”.

No entanto, para Hannah Arendt (1989, p.405), o ponto central da propaganda nazista foram os judeus que, acusados de uma conspiração financeira mundial, passaram a ser ainda mais odiados pelos alemães em plena crise econômica do pós-guerra. Canetti (1995, p.186) reitera Arendt, ao afirmar que os judeus foram o objeto encontrado por Hitler durante a inflação para despertar o ódio entre os alemães, “estes [os judeus] pareciam feitos sob medida: sua velha ligação com o dinheiro, para cuja movimentação e variação de valor possuíam um espécie de compreensão tradicional; sua destreza em atividades especulativas; sua afluência às bolsas”, destacava o comportamento oposto do que o governo nazista almejava para o alemão. E assim, provar não ter ascendência judaica tornou-se vital para o soldado que desejasse filiar-se ao partido de Hitler.

Apesar das adversidades econômicas e políticas, o cinema cresceu significativamente neste período entre-guerras e a Alemanha produziu uma quantidade considerável de obras que ficaram marcadas na história do cinema mundial. No período pré-

¹ Com a crise de 1929, a população perdeu a confiança na forma de governo liberal e com isso vários ditadores se instalaram ao redor do mundo. Na Europa, países como Itália, Portugal, Espanha e a própria Alemanha sucumbiram a governos ditatoriais por consequência da crise econômica.

Hitler, segundo Siegfried Kracauer (1988, p.261), o cinema alemão ramificou-se em duas vertentes principais: a primeira produzia películas com alto nível artístico como *Senhoritas em Uniforme* (1931), *Terra de Ninguém* (1931) e *Tragédia na Mina* (1931), defendiam explicitamente o socialismo e eram contra o regime autoritário; porém, esses filmes não dialogavam entre si e, principalmente, não convenciam a população. A outra vertente, além das obras estarem claramente inter-relacionadas, buscava a figura de um líder a ser seguido, como nos filmes *Guerra – Flagelo de Deus* (1930), *O Batalhão da Morte* (1931) e *Os Nibelungos* (1924), procuravam um herói. Para Kracauer (1988, p.312), como a população alemã tinha pré-disposição ao sistema totalitário, os filmes deste segundo grupo eram mais convincentes e mais sedutores.

[...] a preponderância de inclinações autoritárias foi um fator decisivo a seu favor. Amplas camadas da população, inclusive parte da intelectualidade, estavam predispostas psicologicamente para a espécie de sistema que Hitler oferecia; de tal modo que sua ânsia por ele os fez menosprezar seu bem-estar, sua chance de sobrevivência. (KRACAUER, 1988, p. 313).

De acordo com Kracauer (1988, p.313), dois grupos foram decisivos para que Adolf Hitler conquistasse a população: os jovens e os desempregados – ambos, por causa de seu distanciamento com a relação de interesses fixos de classe, estavam sensíveis a uma propaganda esperançosa e totalitária; para Canetti (1995, p.179), Hitler jamais teria alcançado seu objetivo se o Tratado de Versalhes não houvesse dissolvido o exército dos alemães: “A proibição do serviço militar obrigatório privou os alemães de sua massa fechada mais essencial. As práticas que agora lhes eram vedadas, o exercitar-se, a recepção e a transmissão de ordens, transformaram-se em algo que tinham de resgatar a qualquer custo”. O nascimento do nacional socialismo acontece com a proibição do serviço militar obrigatório, o partido passa a substituir o exército e para o partido não há fronteiras dentro da Alemanha.

Assim, no dia 30 de janeiro 1933, Hitler foi nomeado Chanceler da Alemanha pelo presidente Paul von Hindenburg, com a promessa de renovação política e econômica. Após a tomada de poder, para manter os alemães sob controle, o governo nazista agiu em duas frentes: com os soldados, por meio do isolamento familiar total e com os civis, por meio de uma política de “culpa por associação” (ARENDDT, 1989, p.372).

Ao tirar de um homem a sua família, os seus amigos e, por fim, a sua identidade, a ele nada restava, senão seu partido. Para Arendt, (1989, p.373) não é possível esperar lealdade a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de

outros laços sociais, sem amigos ou família, só possuem o sentido de terem um lugar neste mundo quando estão inseridos em um movimento, pertencem ao partido.

Este homem seria o soldado ideal – isolado de qualquer senso de realidade, a sua realidade torna-se o partido e nele está totalmente imerso e crente em sua verdade. Para Zygmunt Bauman (1998, p.193), os nazistas primeiro precisaram destruir todo o vestígio de pluralidade para deslançar projetos como o do Holocausto, no qual a esperada disposição das pessoas comuns para ações desumanas e imorais deveria ser calculada entre os recursos necessários e disponíveis.

Para a população em geral a estratégia foi um pouco diferente: quando alguém era acusado, todas as pessoas com quem este tivesse alguma ligação eram suspeitos. Essa rede de delação fez com que antigos amigos se transformassem em grandes inimigos:

[...] para salvar a própria pele, prestam informações e acorrem com denúncias que ‘corroboram’ provas inexistentes [...] a mais elementar cautela exige que se evitem, se possível, todos os contatos íntimos – não para evitar que outros descubram os pensamentos secretos, mas para eliminar, em caso quase certo de problemas futuros, a presença daqueles que sejam obrigados, pelo perigo da própria vida, à necessidade de arruinar a de outrem (ARENDETT, 1989, p. 373).

Para Arendt (1989, p.372), o totalitarismo que se preze deve chegar ao ponto em que tem de acabar com a existência autônoma de qualquer atividade que seja, “mesmo que se trate de xadrez”; o isolamento humano permite ao governo totalitário sua fidelidade e facilita sua imersão em um simulacro produzido para automatizar e determinar inclusive suas ações diárias.

Em 1934, após a morte de Paul von Hindenburg, eleito democraticamente em 1933, Hitler se autoproclamou o “Führer” (líder). Segundo Bach (2008, p.130), até a morte de Hindenburg, aos 86 anos, havia dois cargos importantes na liderança da Alemanha: o de Presidente e o de Chanceler. Hitler decidiu fundir ambos e nomeou-se “Führer”, ou seja, a partir de agosto de 1934, torna-se a figura máxima de poder, somando os cargos de Presidente e Chanceler da Alemanha.

Uma de suas providências imediatas foi a renovação da arte alemã, por meio da criação da *Casa da Arte Alemã* e do incentivo financeiro a filmes produzidos com temática alemã-nazista, com objetivo de valorizar os artistas nacionais. Fez parte da política de entretenimento nazista levar o cinema a cidades que não possuíam um.

Além das películas de entretenimento, a principal meta do Ministro da Propaganda, Joseph Paul Goebbels, era a produção e distribuição de filmes políticos, normalmente apresentados como documentários, a fim de persuadir e educar as massas. Essas películas tinham como objetivo direcionar as mentes alemãs e, repetidas à exaustão, determinariam o comportamento desejado pelo governo nazista para o seu povo.

Para Kracauer (1988, p.321) o cinema foi a ferramenta fundamental para o regime totalitário de Hitler, pois os outros meios de comunicação de massa disponíveis eram bastante limitados e alcançavam um número pequeno de pessoas quando comparado ao cinema. Além disso, o cinema possibilitava ao *Partido Nacional Socialista* uma pressão constante na população em geral, fator indispensável para um governo totalitário, pois a sua propaganda não poderia funcionar como a propaganda das democracias e apelar para a compreensão de sua plateia; ela tinha de tentar, ao contrário, suprimir a faculdade da compreensão, que poderia minar as bases de todo o sistema – essa propaganda objetivava a regressão psicológica para manipular o povo.

Gervaiseau (2012, p.152) destaca que Goebbels deu preferência à propaganda audiovisual em detrimento da propaganda impressa por considerar que esta apela para a reflexão, enquanto a peça audiovisual apela para a emoção. Percebe-se que o objetivo era transmitir a toda população alemã exatamente a mesma percepção acerca do governo de Hitler, utilizar-se do cinema para envolver a todos como num simulacro.

Jean Baudrillard (1991) define o simulacro como algo que é só uma imagem de algo real ou imaginário, mas que se interage como se ele realmente fosse aquilo que representa; o desejo de Hitler, com o apoio de Goebbels, era justamente representar naquele governo nazista o anseio da população, mostrar às massas os seus desejos representados na tela.

O encantamento da população para dentro do simulacro após o isolamento foi relativamente simples para Hitler: os alemães se esqueceram gradativamente do mundo real e natural e passaram a se concentrar no mundo das imagens do cinema – aquele cinema representava a verdade incontestável e a libertação germânica.

Em janeiro de 1933, quando Hitler assumiu o posto de Chanceler, sua intenção era fundir o *Partido Nacional Socialista* com o governo, de modo que ambos fossem um só corpo. Então, o registro dos encontros do *Partido Nacional Socialista*, que acontecia anualmente desde 1929, exigia notoriedade: era o momento de mostrar a toda população alemã as mudanças do país, o fortalecimento da agricultura, a organização dos exércitos, uma nação unificada por meio de um governo sólido (KRACAUER, 1988, p.339).

Para isso, já em 1933, Hitler convida a cineasta Leni Riefenstahl para documentar o encontro. Seria o primeiro trabalho de Leni para o *Partido Nacional Socialista* alemão. Foi um registro sobre o primeiro congresso do partido após a ascensão nazista, intitulado *Vitória da Fé*. Riefenstahl encontrou um evento desorganizado, tumultuado e cheio de improvisos; espaços difíceis para gerar boas tomadas e belas cenas.

Ainda em 1933, foram produzidos filmes ficcionais que exaltavam o sacrifício de nazistas durante a República de Weimar, como *O SA Brand*, de F. Seitz, *Hans Westmar*, de F. Wenzler e *O Jovem Hitlerista*, de H. Steinhoff; filmes que buscavam legitimar o Terceiro Reich, como *A Alemanha que sangra*, de J. Haussler e *Alemanha, minha Alemanha*, de K. Kroll; filmes que contemplavam a atualidade, como *A Alemanha desperta*, produzido pelo *Partido Nacional Socialista*; e finalmente foram produzidos também filmes que visavam a difamar o comunismo, como *Terror ou Organização?*, também produzido pelo *Partido Nacional Socialista*.

No ano seguinte, em 1934, aconteceria o *6º Congresso do Partido Nacional Socialista*, entre os dias 5 e 10 de setembro na cidade de Nuremberg, com o tema *O Congresso da Unidade*. A tarefa de documentar o encontro foi dada novamente a Riefenstahl. O resultado deste encontro foi a película intitulada *Triunfo da Vontade*, obra pela qual a diretora ficaria conhecida no mundo todo.

2.1 LENI RIEFENSTAHL: TRAJETÓRIA E PRODUÇÃO

Helene Amalia Bertha Riefenstahl, conhecida apenas como Leni Riefenstahl, nasceu em 22 de agosto de 1902, na cidade de Berlim. Foi dita nazista, criminosa, companheira de Hitler e amante de Goebbels. Riefenstahl também foi uma mulher de sucesso e artista talentosa num mundo protagonizado por homens e, por isso, tornou-se a imagem de movimentos feministas na década de 1970, mas logo seria novamente acusada por seu passado nazista pela autora Susan Sontag (1933 – 2004) em seu livro *Sob o Signo de Saturno* (1986), por meio do capítulo sobre Riefenstahl, *Fascinante Fascismo*.

Iniciou sua carreira como bailarina e tornou-se conhecida em cidades como Berlim, Munique e Praga. Entretanto, uma lesão no joelho durante uma apresentação em Praga (1924), obriga-a a interromper sua carreira como dançarina. Neste ano também, ela descobre, por acaso, em uma estação de metrô berlinense, um cartaz de *Montanha de Destino*, um filme de montanhismo, filmado nas Dolomitas por Arnold Fanck. Um ano depois, ela iniciaria as filmagens de *A Montanha Sagrada* (*Der heilige Berg*, 1926); também foi dirigida

por Fanck em outros seis filmes: *O Grande Salto* (*Der grosse Sprung*, 1927), *O Inferno Branco de Pitz Palü* (*Die weisse Hölle von Piz Palii*, 1929), *Avalanche* (*Stürme über dem Montblanc*, 1930), *Excitação Branca* (*Der weisse Rausch*, 1931), *S.O.S Iceberg* (*S.O.S Eisberg*, 1932-1933).

Em 24 de março de 1932, Leni apresenta na UFA (Estatual Alemã de Cinema) o filme *A Luz Azul* (*Das blaue Licht*, 1932), escrito, dirigido, produzido, montado e protagonizado por ela, cujo tema também é a montanha. Com ele, Leni adquire sucesso na Alemanha e chama a atenção de Hitler. Para Bach (2008, p.114) é impossível saber o que Hitler viu em *A Luz Azul* para se convencer de que Riefenstahl seria a cineasta ideal para as coberturas dos congressos que viriam, mas os efeitos fotográficos produzidos por ela e a mitificação romântica do filme podem ter sido suficientes. Hitler já havia proclamado “as massas precisam de um ídolo” e, naquele momento, ele precisava se converter em um.

Para Sontag (1986), estes primeiros filmes realizados por Leni Riefenstahl já apresentam características pró-nazistas, como já havia assinalado Kracauer (1988, p.313) em sua divisão entre filmes que conquistaram a população alemã e os demais:

Sem dúvida pensados como apolíticos quando foram feitos, estes filmes agora parecem ser, numa retrospectiva, uma antologia de sentimentos protonazistas. O alpinismo nos filmes de Fanck era uma metáfora visualmente irresistível para uma aspiração ilimitada em direção à elevada meta mística, tão bela quanto aterradora, que mais tarde se concretizou na adoração ao Führer. A personagem que Riefenstahl sempre fazia era a de uma garota impetuosa que ousava escalar o pico que a outros, os “porcos do vale”, atemorizara (SONTAG, 1986, p.61).

Leni fez quatro trabalhos para o *Partido Nacional Socialista Alemão*: *Vitória da Fé* (*Sieg des Glaubens*, 1933, encontro do Partido na cidade de Nuremberg), *Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935, encontro do Partido, na cidade de Nuremberg), *Dia da Liberdade. Nosso Exército* (*Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht*, 1935, curta-metragem de 18 minutos, descreve a beleza dos soldados e do exército para o Führer, realizado durante o encontro do Partido em 1935, também na cidade de Nuremberg) e *Olympia* (1936, cobertura das Olimpíadas de Berlim). Após o término da guerra, em 1945, Leni foi presa pelos americanos e levada a Dachau, acusada de ser uma simpatizante nazista. Teve suas contas bancárias, duas de suas casas (uma em Berlim e outra em Munique), seu arquivo cinematográfico e fotográfico confiscados pelos franceses e levados a Paris. Já na década de 1950, passou pelo processo de desnazificação, assim como centenas de outras pessoas que trabalharam para o governo nacional socialista.

Em entrevista inédita ao diretor cinematográfico Ray Müller (1993), Leni Riefenstahl, já com mais de 90 anos, aceitou filmar um documentário sobre sua vida e pela primeira vez falou sobre sua relação com Hitler, com o governo nacional socialista e sobre os filmes que produziu durante o período nazista: Riefenstahl afirmou a Müller que “hoje é fácil pensar que, depois de sabermos as coisas terríveis que ele fez, o que obrigou outros a fazer, claramente se tratava de um pacto com o diabo. Na época, não sabíamos”. Assim como em seu livro *Memórias* (1991), a diretora entra em contradição em diversos momentos ao explicar sua participação no governo nazista e busca provar sua inocência no decorrer das entrevistas: “Provavelmente Hitler era um esquizofrênico, tanto demoníaco quanto seu oposto, mas só víamos um lado seu. Mas não aquele lado terrível e perigoso”.

Em momentos decisivos da Alemanha pré-guerra, como durante a queima de livros judeus em maio de 1933, Leni Riefenstahl não estava presente, ela estava com sua equipe filmando nos Alpes Suíços. Em depoimento a Müller, ela afirma:

Eu não ouvira falar da queima dos livros. Não havia televisão. Só soube disso quando retornei, e soube também de amigos... encontrei cartas deles em minha caixa postal [1933]. Eles escreveram, isso me aborreceu muito. Meus amigos que haviam emigrado, Manfred Georg, principalmente, incentivaram-me a ficar e lutar contra. Ficando, evitaríamos que o antissemitismo se espalhasse. Seríamos um baluarte contra ele. Todos pensávamos que seria uma coisa de eleições, algo temporário, que acabaria por morrer. Não percebemos o perigo. (MÜLLER, 1993).

Segundo Cohen (1992), ainda em 1933, o Governo Nacional Socialista proibiu, além dos autores judeus que tiveram seus livros queimados em praça pública, toda e qualquer arte judaica; deu-se início a uma exposição que percorreu todo o país intitulada “Arte degenerada”, com o objetivo de difamá-la. Leni Riefenstahl não apenas permaneceu na Alemanha, como em setembro daquele ano (1933) esteve junto com o partido em Nuremberg, para registrar o primeiro encontro nazista sob o comando de Hitler e Earnst Röhm.

Hitler mandaria a SS assassinar Röhm e outros 77 chefes da SA em junho de 1934, no massacre conhecido como *A Noite das Facas Longas*. Röhm era, em 1933, o comandante da SA e disputava com Hitler a liderança do *Partido Nacional Socialista* em 1933. (BACH, 2008, p.128).

O filme intitulado *Vitória da Fé* estreou em dezembro de 1933, no *Ufa Palast Zoo*, teve a presença de Hitler e Leni Riefenstahl e foi elogiado pela imprensa alemã favorável a Hitler. Segundo Bach (2008, p.121), o público-alvo do filme era apenas o povo alemão, não deveria se estender a outros países, por isso foi retirado dos cinemas após sete

meses de exibição. Estima-se que 20 milhões de pessoas assistiram ao filme, exibido em teatros, centros comunitários e escolas de todo o país.

Figura 1 – Desorganização em *Vitória da Fé* (1933)



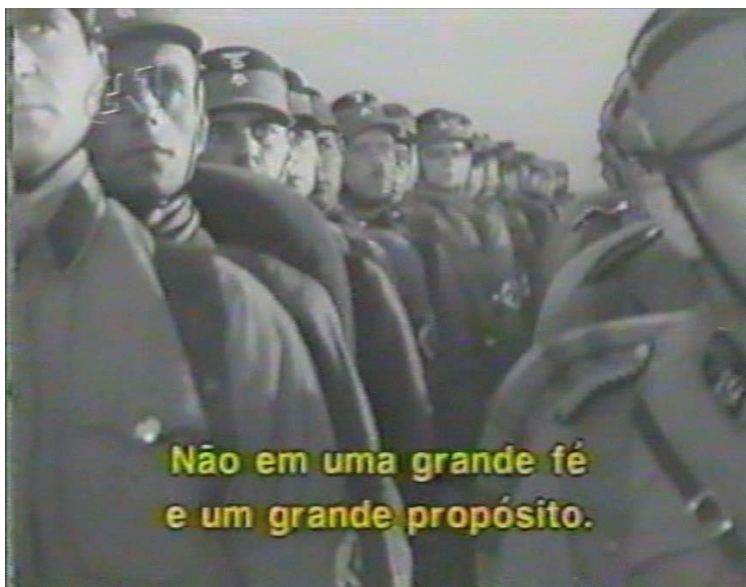
Fonte: Frames do filme *Vitória da Fé* em *A deusa imperfeita* (1993)

Durante muitos anos o material bruto captado em Nuremberg esteve desaparecido, mas foi recuperado no final do século XX. Em seu livro intitulado *Memórias* (1991) e em entrevista a Ray Müller (1993), livro e filme anteriores à recuperação do material, Riefenstahl afirmou que a sua edição nunca foi terminada, haveria discursos e hinos arquivados, com uma música criada para o filme. Leni Riefenstahl renega as imagens produzidas em 1933, ela afirma que aquelas captações não possuem sua técnica, tampouco a harmonia que ela desejava, justifica dizendo que não houve tempo suficiente para a preparação das câmeras.

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

Para Müller (1993), já é possível perceber em algumas cenas a construção imagética de Riefenstahl, a qualidade e a técnica próprias da cineasta, que depois se consolidariam em seus próximos filmes, mas naquele momento era nítido para Müller que “Hitler e Leni Riefenstahl ainda estavam tentando acertar”.

Figura 2 – Sensibilidade em *Vitória da Fé* (1933).



Fonte: Frames do filme *Vitória da Fé* em *A deusa imperfeita* (1993)

Apesar dos elogios da crítica, *Vitória da Fé* apresentava inúmeros problemas: o encontro do *Partido Nacional Socialista* teve pouco preparo, estava desorganizado, exibia a falta de disciplina presente na multidão, além de embriaguez entre os presentes e consumo de tabaco – ambos capturados pelas câmeras. Leni Riefenstahl precisou recortar significativamente a película para conseguir editar um material razoável.

Vitória da Fé foi pensado para ser um filme perdido, e, quando estava, Leni negou-lhe uma “tarefa ingrata” e “apenas um fragmento imperfeito, e não um filme.” Seus comentários não só serviram para minimizar seu envolvimento precoce com o partido, mas manifestou insatisfação genuína com o próprio filme. Sua realização, apesar dos elogios da imprensa nazista, era irregular e desigual, especialmente em comparação com o que viria mais tarde (BACH, 2008, p.122).²

Apesar de renegar o filme de 1933, tendo sido ocultado pela própria diretora de sua filmografia oficial durante toda a sua vida, para Bach (2008, p.122) ele foi essencial, uma espécie de rascunho ou ensaio para produzir o *Triunfo da Vontade* no ano seguinte – sem ele, talvez a percepção de Riefenstahl e a concepção antecipada do congresso que ela pode fazer não teriam sido possíveis.

² Livre tradução da autora: Victory of Faith was long thought to be a lost film, and, when it was, Leni dismissed it as a "thankless task" and "only an imperfect fragment, not a motion picture." Her comments not only served to minimize her early involvement with the party but expressed genuine dissatisfaction with the film itself. Her achievement, in spite of the praise from the Nazi press, was fitful and uneven, especially compared with what would come later.

Vitória da Fé apresentava outros problemas, afirma Bach (2008, p.131), a redescoberta recente do filme revelou que a aparição Hitler-Röhm era tão central que não poderia ser ignorado, tampouco exibido. Nele, ambos estavam lado-a-lado, como iguais; retirar o filme de circulação e fazer com que o mesmo inexistisse foi estratégia política, já que Hitler assume o assassinato de Röhm em junho de 1934 e alega que o motivo teria sido a traição do comandante da SA³.

Depois de realizar o primeiro filme, em 1933, Leni Riefenstahl insiste a Müller (1993) que Hitler não ficara satisfeito e por isso pediu que filmasse o encontro no ano seguinte: “Ele falou: ‘*Fraulein* Riefenstahl, dê-me seis dias de sua vida, só seis. Quero que esse filme seja feito por uma artista e não por um diretor de filmagens do partido’”. Seis dias seria o tempo de duração do congresso de 1934, mas o filme *Triunfo da Vontade* (1935) ocuparia ao menos um ano da vida da cineasta.

Para Bach (2008, p.123), ainda quando *Vitória da Fé* estava sendo editado, Hitler percebeu a diferenciação que Riefenstahl traria para a propaganda nazista, com uma sensibilidade maior e, conseqüentemente, com maior poder de persuasão entre as massas. Por isso, ainda em outubro de 1933, o Führer determinou que ela repetiria as tomadas no ano seguinte. Hitler garantiu à cineasta uma equipe maior, com recursos ilimitados e liberdade para planejar a captura das imagens. E então, Leni Riefenstahl muda-se para Nuremberg em abril de 1934, junto com o arquiteto oficial do Partido, Albert Speer, para conceber e organizar o congresso que aconteceria de 05 a 10 de setembro daquele ano.

Para Kracauer (1988, p.342), o filme concebido simultaneamente à organização do *Congresso do Partido Nacional Socialista* foi programado para não ser apenas uma “espetacular reunião de massa, mas também como um espetacular filme de propaganda”; o congresso do *Partido Nacional Socialista* encenou para aquelas gravações “com o objetivo de ressuscitar o êxtase do povo através dele”. Para Sontag (1986, p.62), o *Triunfo da Vontade* é “um filme cuja própria concepção nega a possibilidade de o autor do filme ter uma concepção estética independente da propaganda”. Riefenstahl defende-se: “Se fosse propaganda, como muitos dizem, haveria um comentarista para explicar o significado e a importância da ocasião. Não foi o caso”. (MÜLLER, 1993). Ela nega participação na organização do congresso e afirma que trabalho e paz são as mensagens de seu filme.

³ A SA (tropas de assalto) foi fundada em 1922, sendo a primeira formação nazista supostamente mais militante que o próprio partido; a SS foi fundada em 1926 como a formação de elite da SA, três anos depois a SS foi separada da SA e colocada sob o comando de Himmler. ARENDT (1989, p.418).

Leni Riefenstahl gozou de condições de trabalho perfeitas, durante cinco meses de preparativos para a filmagem e todos os detalhes, teve autorização ilimitada para filmar todos os estúdios dos eventos. Ela foi a única que teve permissão de filmar de perto o Führer. Sua equipe de produção foi composta por 170 pessoas, teve a sua disposição 16 das melhores câmeras (profissionais) daquela época. Com um grande número de enfoques e perspectivas distintas, pode montar a película de forma a remontar e assim salvar o público do caráter tedioso dos eventos reais. Durante o discurso à juventude pronunciado por Adolf Hitler, ela girou-o em um carrinho circular, desta forma conseguiu convertê-lo em um bom orador, impressão que foi respaldada com a perspectiva inferior que se evocava no orador. Hitler se converteu em um monumento divino (Tradução livre da autora do áudio guia do *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände* de Nuremberg, gravado em 03 de setembro de 2012).

O apoio financeiro generoso que Riefenstahl recebeu para a produção do filme, como destaca Bach (2008, p.133), é uma afirmação clara da importância que o *Triunfo da Vontade* teria na Alemanha e no mundo todo, já que as produções cinematográficas produzidas pela estatal de cinema durante os anos 1930 não se aproximavam em nada das cifras disponibilizadas à cineasta.

Sontag afirma (1986, p.66): “qualquer um que defenda os filmes de Riefenstahl como documentários, se documentário deve ser distinguido de propaganda, está sendo ingênuo”; ao contrário do que a diretora afirma desde a década de 1950, “em *Triunfo da Vontade*, a imagem não é apenas o registro da realidade, mas é uma razão para a qual a realidade foi construída, e deve, eventualmente, suplantá-la”. Bach (2008, p.113), ratifica Sontag ao afirmar que o objetivo dos filmes de Riefenstahl “se não propaganda, então enquadra cuidadosamente a persuasão política”⁴

Para Gervaiseau (2012, p.154), o Congresso de 1934 ao ser transformado em filme possibilitaria Hitler mostrar para a Alemanha e para o mundo todo que detinha sob o seu poder o apoio do exército e da população, assim “era necessário que a reunião prevista se transformasse em um acontecimento de importância histórica. De comum acordo com Goebbels, Hitler decidiu que o Congresso seria objeto de uma encenação espetacular”.

De acordo com dados coletados no Museu *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände* (2012), localizado na cidade de Nuremberg, o *Triunfo da Vontade* alcançou mais pessoas que o próprio congresso repetido à exaustão poderia alcançar e, após 28 de março de 1935, foi apresentado nos cinemas de setenta cidades da Alemanha, sempre precedido por uma grande cerimônia. A distribuidora de filmes do *Partido Alemão Nacional Socialista* o usou para a dominação política e também o exibiu nas escolas – assistir ao filme

⁴ Tradução livre da autora: If not propaganda, then carefully framed political persuasion.

era obrigatório a todos os alunos. O *Triunfo da Vontade* (1935) foi proibido de exibição pública no final da guerra e até hoje não pode ser exibido na Alemanha, com exceção para os museus que tratam do tema.

Após o sucesso de *Triunfo da Vontade*, Riefenstahl é convidada novamente para o congresso do *Partido Nacional Socialista* de 1935, também em Nuremberg. Dessa vez, o tema que a cineasta deveria retratar seriam exclusivamente os soldados e o exército alemão. A temática do filme não foi eventual: no dia 16 de março de 1935, Goebbels anunciou a saída da Alemanha da Liga das Nações, a partir de então o país não cumpriria mais o Tratado de Versalhes assinado no final da 1ª Guerra Mundial, que restringia o tamanho do exército alemão e o acordo de paz.

Dia da Liberdade. Nosso Exército (1935, *Tag der Freiheit. Unsere Wehrmacht*) descreve a beleza dos soldados e do exército, mostra o ressurgimento de uma máquina militar que logo estaria em toda a Europa. Assim como *Vitória da Fé* (1933) foi dado como perdido após o fim da 2ª Guerra Mundial e também retirado de sua filmografia oficial pela cineasta. A tentativa de Riefenstahl em ocultar este filme, para Bach (2008, p.142), tem relação direta com o peso histórico do congresso de 1935, onde foram promulgadas as Leis de Nuremberg⁵.

Para Arendt (1999, p.51), as Leis de Nuremberg oficializavam o que na prática já acontecia, o único artigo que causou um verdadeiro impacto foi o terceiro, que proibia judeus de terem como criados em suas casas cidadãos de sangue alemão ou aparentado com menos de 45 anos. Para Canetti (1995), a exclusão gradativa dos judeus da sociedade alemã foi um processo encontrado por Hitler para recuperar a autoestima da população alemã, que vivia sob efeitos da alta inflação e do desemprego, ambos também consequências do Tratado de Versalhes:

⁵ Publicadas no encontro do partido nacional socialista de 1935, as Leis de Nuremberg continham os seguintes artigos: **Art. 1º** 1) São proibidos os casamentos entre judeus e cidadãos de sangue alemão ou aparentado. Os casamentos celebrados apesar dessa proibição são nulos e de nenhum efeito, mesmo que tenham sido contraídos no estrangeiro para iludir a aplicação desta lei. 2) Só o procurador pode propor a declaração de nulidade. **Art. 2º** -As relações extramatrimoniais entre Judeus e cidadãos de sangue alemão ou aparentado são proibidas. **Art. 3º** Os Judeus são proibidos de terem como criados em sua casa cidadãos de sangue alemão ou aparentado com menos de 45 anos. **Art. 4º** -1) Os Judeus ficam proibidos de içar a bandeira nacional do Reich e de envergarem as cores do Reich. 2) Mas são autorizados a engalanarem-se com as cores judaicas. O exercício dessa autorização é protegido pelo Estado. **Art. 5º** -1) Quem infringir o artigo 1º será condenado a trabalhos forçados. 3) Quem infringir os arts. 3º e 4º será condenado à prisão que poderá ir até um ano e multa, ou a uma ou outra destas duas penas. **Art. 6º** -O Ministro do Interior do Reich, com o assentimento do representante do Führer e do Ministro da Justiça, publicarão as disposições jurídicas e administrativas necessárias à aplicação desta lei. (ARENDDT, 1999, p.51)

Nenhuma desvalorização repentina da pessoa humana é jamais esquecida; ela é demasiado dolorosa. É carregada pela vida toda, a não ser que se possa descarregá-la sobre alguém. [...] A tendência natural é, então, encontrar algo que valha ainda menos, algo que se possa desdenhar na mesma medida em que se foi desprezado. [...] Aí, então, pode-se jogá-lo fora ou amassá-lo feito papel. O objeto que Hitler encontrou para tanto, durante a inflação alemã, foram os judeus. (CANETTI, 1995, p.185).

O filme produzido por Riefenstahl dedica-se apenas a registrar os soldados e o exército, ignorando completamente as Leis de Nuremberg que foram publicadas naquele mesmo congresso. Bach (2008, p.142), afirma que *Dia da Liberdade. Nosso Exército* (1935) surpreende pelo ritmo seguro e relaxado, ao contrário de *Triunfo da Vontade* (1935), por vezes bastante opressivo.

Assim como no anterior, o filme inicia em uma manhã de Nuremberg e apresenta uma sequência de armas, barbear de soldados, alimentação e brincadeiras, que permeiam a maior parte da película. As manobras militares vistas no filme foram gravadas antes do início do encontro, de modo que fosse possível projetar com antecedência as imagens para as câmeras. Bach (2008, p.143), destaca como a cena mais impressionante quando aviões em movimento formam uma suástica no céu. Para ele, assim como *Vitória da Fé* (1933), *Dia da Liberdade* (1935) é uma obra menor, mas serviu como ensaio técnico para os operadores de câmera e treinamento de equipes para as próximas produções.

No ano seguinte, 1936, aconteceriam na Alemanha os *Jogos Olímpicos*. Berlim foi nomeada a cidade-sede pelo *Comitê Olímpico Internacional* em 1931, durante a República de Weimar; quando foram promulgadas as Leis de Nuremberg, um ano antes do início das Olimpíadas, a Alemanha sofreu uma pressão de vários países, especialmente dos Estados Unidos. Segundo Bach (2008, p.145) um comitê americano chegou a visitar a Alemanha para decidir sobre a sua participação ou boicote, mas o governo alemão garantiu que os atletas judeus e negros poderiam participar sem quaisquer prejuízos.

As Olimpíadas e o filme de sua cobertura dariam a possibilidade de a Alemanha mostrar-se ao mundo: para garantir a imagem de Berlim como uma cidade-modelo, com ruas seguras para os turistas, Bach (2008, p.149) afirma que, conforme os jogos se aproximavam, a polícia começou a recolher “marginais” mantendo-os presos, além disso, duas semanas antes do início dos jogos, os ciganos residentes em Berlim que, como os judeus, haviam sido declarados estrangeiros pelas Leis de Nuremberg, foram detidos e levados para longe dos olhos dos turistas, posteriormente foram reassentados nos campos de concentração de Birkenau e Auschwitz; os cartazes proibindo a entrada de judeus em prédios públicos, que

estavam espalhados por todas as cidades desde a promulgação das Leis de Nuremberg, foram retirados silenciosamente antes dos jogos. Bach (2008, p.143), afirma que se o *Triunfo da Vontade* havia feito a Alemanha segura para os alemães, um filme sobre as Olimpíadas faria a Alemanha segura para o mundo todo.

Em 1936, Leni Riefenstahl seria a diretora responsável pelo filme oficial dos *Jogos Olímpicos* de Berlim. Oficialmente, o Comitê Olímpico incumbira Riefenstahl do filme, mas para Müller (1993), foi o Ministério da Propaganda nazista quem pagou os custos da produção cinematográfica. Bach (2008, p.148), afirma que uma empresa foi criada em nome de Leni e de seu irmão Heinz, a Olympia-Film, detentora de todos os direitos de filmagem dos *Jogos Olímpicos* de Berlim; no contrato da empresa consta que ela foi “fundada sobre a iniciativa do Reich e com os recursos fornecidos pelo Reich”⁶. Riefenstahl negou até o fim de sua vida que o *Partido Nacional Socialista* havia patrocinado *Olympia* (1938), sempre afirmou que o responsável financeiro foi o Comitê Olímpico.

Em seu livro de Memórias (1991, p.169), relata que para a preparação e treino da equipe de filmagem, Riefenstahl consultou seu antigo diretor, Arnold Fanck, que havia filmado os *Jogos Olímpicos* de 1928; Fanck preparou para a cineasta um relatório com os principais problemas encontrados anteriormente e onde havia mais possibilidade de exploração para as próximas filmagens.

Riefenstahl buscou referências na arte grega e os atletas foram transformados de simples mortais em deuses do esporte: “Eu me perguntava se poderia fazer esse filme. E poderia fazê-lo interessante? Subitamente vi diante dos meus olhos imagens dos Jogos Olímpicos da Grécia Antiga. Não só o estádio, mas toda a cultura – os templos, as esculturas” (MÜLLER, 1993).

Neste filme, a diretora criou um novo padrão de filmagem, unindo as tomadas horizontais que havia concebido em *O Triunfo da Vontade* e as tomadas verticais usadas nos filmes de montanhismo, além de práticas atualmente conhecidas de reportagem ao vivo. Para realizar a cobertura dos jogos de modo a não deixar nenhuma modalidade descoberta, Riefenstahl contou com uma equipe de 45 câmeras, além de secretárias, motoristas e assistentes. Com sua equipe colocou câmeras em dirigíveis que sobrevoaram os eventos; utilizou aviões e balões para a realização de tomadas aéreas; construiu-se especialmente para os jogos uma câmera com lente de 600 mm, algo inexistente no período; trincheiras foram cavadas próximas às piscinas e ao salto com vara para a captura de imagens

⁶ Tradução livre da autora: “founded on the instigation of the Reich and with funds provided by the Reich” BACH (2008, p.148).

por novos ângulos, assim como foram feitas caixas lacradas para permitir a filmagem dentro da água nas provas de natação; catapultas foram desenvolvidas para acompanhar o movimento nas provas de corrida; dentre tantos outros experimentos que Riefenstahl testou, muitos deles utilizados até hoje na captura de imagens.

Olympia (1938), com 400 km de filme bruto, levou dois anos para ser editado e sua estreia aconteceu em Berlim no 49º aniversário de Adolf Hitler e apenas dez meses antes do início da 2ª Guerra Mundial. O filme foi dividido em duas partes: *Festival das Nações* e *Festival da Beleza*. A primeira parte, *Festival das Nações*, retrata os eventos por meio da competição entre países e atletas; o segundo, *Festival da Beleza*, concentra-se na linguagem poética, seu início retrata atletas nus a beira de um lago e atinge seu ponto máximo na cena em que mergulhadores voam sob o céu. Após o fim da guerra, *Olympia* (1938) foi criticado pelo culto ao corpo que propagava, críticos entenderam que a obsessão da diretora pela perfeição atlética era um demonstrativo de sua arte fascista. Riefenstahl viajou o mundo para divulgá-lo logo após o seu lançamento e com ele ganhou prêmios na Alemanha e na França.

Em outro momento chave, Riefenstahl estava fora da Alemanha – em novembro de 1938, houve o fato conhecido historicamente como a *Noite dos Cristais* (*Kristallnacht*), em que policiais da SS disfarçados de civis iniciaram a destruição de lojas judaicas e sinagogas. Segundo Arendt (1999, p.51), ao menos 91 judeus foram mortos e 20 mil foram levados para campos de concentração; foram destruídas 7500 lojas judaicas e 1600 sinagogas. Leni estava a bordo de um navio em direção aos Estados Unidos para divulgar seu último filme, *Olympia* (1938). De acordo com Bach (2008, p.172), a Noite dos Cristais é um ponto divisor na história de perseguição aos judeus na Alemanha: eles foram proibidos de exercer a medicina e o direito, em seus passaportes e documentos oficiais foi acrescida a letra “J”, assim como “Israel” ou “Sara” em seus nomes.

Ao ser questionada, Riefenstahl afirmou aos jornais americanos que suas manchetes exibiam calúnias contra a Alemanha. Para Bach (2008, p.169), como a indústria cinematográfica americana era fortemente judaica, foi rejeitada em Hollywood, atacada pessoalmente e acusada pela Associação Americana de Anti-Nazismo de querer “inundar os Estados Unidos com as doutrinas nazistas”⁷, passou três meses nos Estados Unidos tentando emplacar *Olympia* (1938), mas não obteve êxito, então retorna e permanece na Alemanha. Ao

⁷ Tradução livre da autora: "to flood the United States with Nazi doctrines." BACH (2008)

chegar, declarou que não foi bem recebida pelos americanos, pois eram os judeus que moviam financeiramente os filmes da América.

Menos de um ano após a *Noite dos Cristais*, no dia 1º setembro de 1939, a Alemanha invade a Polônia e tem-se início a Segunda Guerra Mundial. Leni Riefenstahl também vai à guerra, com sua “Unidade Especial de Cinema Riefenstahl” (*Sonderfilmtrupp Riefenstahl*). Não há evidências suficientemente claras sobre o que a sua equipe registraria, pois as equipes de cinejornais, muito populares durante a guerra, já estavam montadas, equipadas e em atividade quando a equipe de Riefenstahl foi para a Polônia nos primeiros dias de setembro. Bach (2008, p.187), especula que a maior possibilidade aponta para um filme que retrataria Hitler como o senhor da guerra. Em seu livro de Memórias (1991), a cineasta tampouco explica sua ida, juntamente com sua equipe, aos campos de batalha.

No entanto, um conflito em Konskie, na Polônia, uma pequena cidade de nove mil habitantes, sendo dois terços deles judeus, iria interromper Riefenstahl e sua equipe de filmagem: Bach (2008, p.188), narra que em 12 de setembro ela se deslocou para Konskie atrás de rumores de que um oficial alemão e quatro soldados haviam sido mortos. Ao chegar as vítimas estavam em frente a uma igreja e poloneses-judeus cavavam covas para enterrar os mortos, sob a supervisão de soldados alemães; logo depois foram chutados e torturados. Alguns tentaram resistir e logo uma sucessão de tiros aconteceu sob os olhos de Riefenstahl. Este caso em Konskie não foi isolado, há muitos registros de violência e humilhação antes de Varsóvia⁸. Para Arendt (1989, p.506), antes de destruir o corpo físico, a SS conseguia exterminar a *psique* de cada escolhido para a marcha para a morte. Aqueles que tentaram se rebelar tiveram uma morte difícil se comparada ao final relativamente fácil oferecido aos demais pelos homens da SS nas câmaras de gás ou nos fuzilamentos; logo o terror que aconteceu em Konskie se espalharia por todos os territórios invadidos.

Após o episódio, Riefenstahl volta para Berlim com a sua equipe de filmagem e não retorna aos campos de batalha. Em seu livro de Memórias (1991, p.598), Riefenstahl afirma que não viu um só corpo durante o período em que esteve na Polônia. Para Bach (2008, p.192), negar o ocorrido em Konskie se deve ao fato de que a cineasta após a guerra tentou, com todos os argumentos que lhe eram possíveis, afirmar que nada sabia sobre a solução final. Admitir que havia presenciado o massacre durante a guerra a faria entrar em contradição.

⁸ Em 1941, no bairro judeu de Amsterdã, judeus holandeses atacaram um grupo da SS: quatrocentos e trinta judeus foram presos, torturados até a morte e tiveram seus corpos exibidos em praça pública. (ARENDR, 1989).

Em 1940, quando o exército alemão chega a Paris, ela envia um telegrama a Hitler:

É com indescritível alegria, emoção e gratidão que compartilhamos a maior vitória da Alemanha: a entrada de nossas tropas em Paris. Seus feitos excedem os limites da imaginação. Nada se lhes compara na História da humanidade. Como poderemos lhe agradecer? Minhas congratulações, enviadas simplesmente, não expressam as emoções de que estou tomada. Leni Riefenstahl (BACH, 2008, p.192)⁹

Neste mesmo ano, acontece a exibição pública do filme *O Eterno Judeu*, que apresentou para a população a verdadeira intenção do *Governo Nacional Socialista*. Produzido em 1940, o filme de Fritz Hippler parece antecipar as futuras mortes em larga escala, nas câmaras de gás, ao comparar judeus com ratos. Para a divulgação da película, foi criada uma exposição com o mesmo nome do filme, que também visava preparar o espectador para as cenas que encontraria no cinema. Nesse período, os policiais da SS já assassinavam judeus por fuzilamento, mas as câmaras de gás, responsáveis pelas mortes em ampla escala, ainda não existiam. Leni Riefenstahl continuava ligada ao partido.

No final do ano de 1940, Leni Riefenstahl volta-se novamente para o seu trabalho cinematográfico e começa a filmar *Tiefland*, nas montanhas da Bavária, longe de qualquer guerra, mas com o patrocínio financeiro do governo nazista. No entanto, são estas filmagens com um tema neutro – baseadas em uma ópera, contam a história de conflito entre fazendeiros e proprietários de terra; que mais pesam em seu julgamento público como nazista: a produção precisava de atores com aparência mediterrânea, então ciganos foram trazidos dos campos de concentração de *Marzahn* e *Maxglan* para desempenhar estes papéis e devolvidos aos campos no final das filmagens.

Marzahn foi o campo de concentração construído às pressas próximo aos *Jogos Olímpicos* de 1936; *Maxglan*, também chamado de *Leopoldskron*, foi um campo de trânsito para os ciganos das etnias Sinti e Roma que viviam na Alemanha, próximo a Berlim. Posteriormente, os ciganos de ambos os campos foram enviados a Birkenau e Auschwitz.

Sobreviventes que trabalharam para Riefenstahl em *Tiefland* afirmam que a cineasta foi pessoalmente aos campos de concentração escolher seus atores. Assim como negou o massacre que presenciou em Koneska, nunca admitiu ter ido a qualquer campo de

⁹ Tradução livre da autora: With indescribable joy, deeply moved and filled with burning gratitude, we share with you, my Führer, your and Germany's greatest victory, the entry of German troops into Paris. You exceed anything human imagination has the power to conceive, achieving deeds without parallel in the history of

concentração selecionar os ciganos; em *Memórias* (1991, p.331), responsabilizou seus produtores pela escolha dos atores, algo improvável para Bach (2008, p.204), já que Riefenstahl era obstinada por tudo o que dizia respeito a seus filmes e sempre escolheu pessoalmente seus técnicos, câmeras, assistentes e atores.

Um número de ciganos que trabalharam no filme e sobreviveram a Auschwitz testemunharam que a viram pela primeira vez em Maxglan, vestindo calças e carregando uma pasta, na companhia de dois homens com policiais ou guardas da SS. Na escolha de seus extras, segundo eles, ela usou seus polegares e indicadores para "enquadrar" seus rostos como se estivesse olhando através de um visor. Uma menina cigana com então 17 anos de idade, chamada Rosa Winter lembrou: "Estávamos todos lá no campo. Então ela veio com a polícia e escolheu pessoas. Eu estava lá com muitos outros jovens e nós éramos o que ela queria." (BACH, 2008, p.202) ¹⁰.

Assumir sua presença no campo de concentração para a escolha de atores para seu filme teria comprometido sua recorrente negação do que realmente conhecia sobre os campos de concentração nazistas e sobre o destino final da população judaica e dos ciganos que eram reassentados ao Leste. Bach (2008, p.205), reitera que Riefenstahl não foi responsável pelo destino dos ciganos depois das gravações de *Tiefland*, para ele a cineasta poderia ter buscado atores com a aparência que desejava na Itália ou na Sicília, mas utilizar reféns do *Reich* a pessoas livres daria agilidade a sua produção.

Tiefland (1954) foi um filme interrompido diversas vezes: suas primeiras gravações foram feitas na Espanha, mas a guerra obrigou Riefenstahl a migrar várias vezes com a sua equipe; sofreu interrupção recorrente das gravações em estúdio, que priorizavam a produção de filmes de propaganda; além da saúde da cineasta, que ficou doente em vários momentos após 1941; até mesmo erros de cálculos para o tempo das gravações; a previsão para o fim das gravações era originalmente o ano de 1942, mas elas continuaram até 1944.

Em depoimento a Müller (1993), Leni afirma ter visto fotografias de campos de concentração pela primeira vez em Dachau, quando foi presa pelos americanos, após o fim da guerra, em 1945.

manking. How can we possibly thank you? To express congratulations is far too inadequate a way to convey to you the feelings that move me. Leni Riefenstahl.

¹⁰ Tradução livre da autora: A number of Gypsies who worked on the film and survived Auschwitz later testified that they had first seen her at Maxglan, wearing slacks and carrying a briefcase in the company of two men with police or SS guards. In choosing her extras, they said, she used her thumbs and forefingers to "frame" their faces as if looking through a viewfinder. A then seventeen-year-old Gypsy girl named Rosa Winter recalled, "We were all there in the camp. And then she came with the police and chose people. I was there with a lot of other young people and we were what she wanted."

Posso lamentar e lamento ter feito o filme do Partido em 1934. Não lamento ter vivido naquela época. Jamais proferi uma palavra sobre antissemitismo, nem entrei para o partido nacional socialista. Do que sou culpada? Diga-me! Não lancei nenhuma bomba atômica. Não denunciei ninguém. Onde repousa a minha culpa? (MÜLLER, 1993).

Leni passou por diversos interrogatórios e julgamentos, entre 1945 e 1952, no primeiro, logo após o fim da guerra, foi interrogada por americanos e obrigada a observar fotos de campos de concentração – ela disse que nada sabia; Bach (2008, p.225) afirma que para proteger-se usou nomes judeus: “Foi uma ladainha de nomes que ela recitava assim automaticamente nos próximos anos que a revista alemã *Der Spiegel* se refere a eles como a sua lista de ‘álibi judeus’.”¹¹ Ele ainda relata que quando questionada sobre seu envolvimento com o partido, tratou de negar imediatamente, excluindo qualquer possibilidade de que esteve ligada a Hitler ou ao partido nazista.

A cineasta convenceu seus interrogadores americanos. No relatório oficial foi escrito: “É possível que ela realmente não tivesse conhecimento do que aconteceu.”¹², mas pondera-se que “A omissão foi seu pecado, que parece ainda mais grave devido ao fato de que ela, mais do que qualquer outra pessoa, teve a oportunidade de chegar à verdade. Ela é um produto da corrupção moral que caracteriza o regime”¹³. Na conclusão do relatório, lê-se “Se suas declarações são sinceras, ela nunca entendeu, e ainda não entende, o fato de que ela, por dedicar sua vida à arte, deu expressão a um regime horrível e contribuiu para sua glorificação.”¹⁴ Leni Riefenstahl foi liberada pelo exército americano para voltar ao trabalho com *Tiefland* (1954) e recebeu um visto que a permitiria transitar por toda a área de ocupação, por isso, voltou para sua fazenda no Tirol, em uma zona de ocupação francesa.

Para Bach (2008, p.227), Riefenstahl optou pela zona de controle francês imaginando que, como seus filmes haviam feito sucesso na França na década de 1930, seria bem recepcionada naquela área; mas esqueceu de que a França havia sido invadida pela Alemanha em 1940. Foi novamente detida e interrogada pelos franceses, declarada

¹¹ Tradução livre da autora: It was a litany of names she would recite so automatically in years to come that the German magazine *Der Spiegel* would refer to it as her list of "alibi Jews." (BACH, 2008, p.224)

¹² Tradução livre da autora: "It is possible that she actually was not aware of what went on". (BACH, 2008, p.225)

¹³ Tradução livre da autora: “That was her sin of omission, which appears all the more serious due to the fact that she, more than any other person, had the opportunity to get to the truth. She is a product of the moral corruption which characterizes the Regime.” (BACH, 2008, p.225)

¹⁴ Tradução livre da autora: “If her statements are sincere, she has never grasped, and still does not grasp, the fact that she, by dedicating her life to art, has given expression to a gruesome regime and contributed to its glorification.” (BACH, 2008, p.225)

“indesejável” e teve 24 horas para deixar a área de domínio. A cineasta ficou doente e foi parar em uma enfermaria da prisão feminina de Innsbruck.

No período em que Riefenstahl é mantida na enfermaria de Innsbruck para tratar de sua saúde, tem-se início uma busca por provas para o Julgamento de Nuremberg¹⁵ que iniciaria ainda em 1945, organizado pelo *Tribunal Internacional Militar*, formado pelos Estados Unidos, Reino Unido e União Soviética.

Naquele momento os interrogadores, americanos e franceses, nada sabiam sobre os ciganos retirados por ela dos campos de concentração de *Marzahn* e *Maxglan* para seu filme *Tiefland* (1954) ou então sobre o tiroteio que Riefenstahl presenciou na cidade polonesa de Koneska. Estas informações só foram conhecidas nos próximos anos.

O *Tribunal Internacional Militar* precisava agir rápido para responder ao mundo: deu-se início a uma verdadeira caça por provas e pelos principais nomes do governo nacional socialista que estavam no comando da Alemanha desde 1933: homens responsáveis pela construção de câmeras de gás por toda a Europa, captação e morte de judeus, negros e homossexuais, além de doentes mentais. Muitos deles, inclusive o próprio Hitler, haviam cometido suicídio, alguns foram capturados e presos, no entanto, muitos fugiram para outros países ou esconderam-se dentro da própria Alemanha.

Neste período de busca por provas para o Julgamento de Nuremberg todos aqueles que tiveram envolvimento direto com o governo de Hitler tiveram suas casas vasculhadas: os filmes de Riefenstahl são encontrados e confiscados pelos franceses em sua casa no Tirol em 1945 e levados posteriormente para Paris. Após sua permanência em Innsbruck, a cineasta retorna para sua casa no Tirol, em prisão domiciliar, quando descobre que seus filmes foram confiscados pelos franceses, além de todo o dinheiro de suas contas bancárias.

A primeira vez que Riefenstahl ficou diante de um tribunal foi em 1948, em Villingen, organizado pelos Aliados, mas conduzido por juízes alemães, muitos ativos durante

¹⁵ O julgamento de Nuremberg, de 1945 a 1946, foi organizado pelo então recém-formado Tribunal Militar Internacional. Foram julgados 22 nazistas, dentre os quais 12 foram condenados à morte por enforcamento (Martin Bormann, Hans Frank, Wilhelm Frick, Hermann Göring, Alfred Jodl, Ernst Kaltenbrunner, Wilhelm Keitel, Joachim Von Ribbentrop, Alfred Rosenberg, Fritz Sauchel, Arthur Seyss-Inquart e Julius Streicher), três foram condenados à prisão perpétua (Walter Funk, Rudolf Hess e Erich Raeder), dois foram condenados a 20 anos de prisão (Baldu von Schirach e Albert Speer), Konstantin von Neurath e Karl Dönitz cumpriram, respectivamente, 15 e 10 anos de prisão e apenas dois foram absolvidos – Hans Fritzsche e Hjalmar Schacht. Este julgamento abriu caminho para outros 12 processos de guerra, com o objetivo de punir criminosos nazistas, também instalados na cidade de Nuremberg, em 1947, separados por categoria: Caso I – Processo contra os Médicos; Caso II – Processo Milch; Caso III – Processo contra os Juristas; Caso IV – Processo Pohl; Caso V – Processo Flick; Caso VI – Processo IG Farben; Caso VII – Processo de Generais no

o governo de Hitler; eram audiências para investigar e classificar o grau de cumplicidade de cada investigado para com o regime nazista. O tribunal de Villingen declarou:

“Não pode ser encontrada uma única testemunha ou documento que possa indicar uma estreita relação entre *Frau Riefenstahl* e Hitler. Ela fez documentários, não propaganda, ela foi coagida por Hitler em fazer *Triunfo da Vontade*, ela não foi responsável pelo uso que o partido fez de seu trabalho; *Olympia* era um projeto internacional que não tinha nada a ver com o partido, ela tinha muitos amigos judeus, mas não associações do partido além do profissional, ela não exigia que seus funcionários a cumprimentem com a saudação de Hitler. Ela não ter sido membro do partido foi considerado decisivo, e o tribunal pronunciou a sua liberdade de ‘incriminação política’ (BACH, 2008, p. 233)¹⁶.

Bach (2008, p.233) relata que imediatamente a imprensa alemã protestou contra o veredito, o governo francês recorreu da sentença e Riefenstahl foi julgada novamente por outro tribunal, no Estado de Baden, em julho de 1949. Novamente foi considerada “não culpada” e mais uma vez o tribunal teve sua versão contestada, então uma nova audiência foi marcada para dezembro de 1949.

No mesmo ano, em novembro, Riefenstahl voltou aos tribunais, desta vez em Munique, para esclarecer o uso de mão-de-obra de ciganos em *Tiefland* (1954): agora apareceram fotografias e testemunhas que relataram maus-tratos, além de vários sobreviventes que confirmaram a presença da cineasta nos campos de concentração para a escolha dos atores. Mais uma vez ela negou. O tribunal considerou as acusações “infundadas e exageradas”, mas determinou que Riefenstahl pagaria 600 marcos para os fundos de recuperação dos campos de concentração. A imprensa novamente fez a cobertura e acusou a cineasta. Bach (2008, p.235) destaca que o crítico “Alfred Polgar observou que ‘logo depois de ter o prazer de servir a arte cinematográfica de Riefenstahl, os extras – incluindo mulheres e crianças, foram enviados para os fornos a gás’.”¹⁷

Sob o barulho da imprensa, logo após o julgamento em Munique foi para Baden, na audiência que havia sido marcada em julho de 1949. Desta vez a comissão concluiu

sudeste da Europa; Caso VIII – Processo Rusha; Caso IX – Processo Einsatzgruppen; Caso X – Processo Krupp; Caso XI – Processo WilhelmstraBen; Caso XII – Processo contra o Alto Comando. (ARENDDT, 1999)

¹⁶ Tradução livre da autora: “Not a single witness or document could be found that would indicate a close relationship between Frau Riefenstahl and Hitler. She made documentaries, not propaganda; she was coerced by Hitler into making *Triumph of the Will*; she was not responsible for uses the party made of her work; *Olympia* was an international project that had nothing to do with the party; she had many Jewish friends but no party associations beyond the professional; she did not require her employees to greet her with the Hitler salute. Her not having been a party member was considered decisive, and the tribunal pronounced her free of ‘political incrimination’”

que Leni, “embora inocente de crimes específicos, tinha conscientemente e por vontade servido ao Reich”¹⁸. Seu último momento diante de um júri por seu envolvimento com o III Reich aconteceu em Berlim, foi o nominado de *Processo de Desnazificação*.

Dois dias antes do início de seu julgamento final, jornais alemães publicaram fotografias de Leni em Kongsie, onde apareciam também judeus cavando suas próprias sepulturas e outras em que muitos estavam mortos nas ruas. Mesmo assim, os juízes a declararam simpatizante do nazismo, mas entenderam que ela “não praticou atividade política em apoio ao nazismo suficiente para justificar uma punição” (Müller, 1993); fato que não a inocentou da opinião pública, pois se sabia que as cortes da Alemanha eram brandas com os julgamentos de nazistas após a guerra. Leni Riefenstahl nunca foi submetida a um tribunal fora da Alemanha e agora estaria livre para trabalhar.

Figura 3 – Leni Riefenstahl em seu Processo de Desnazificação, em 1952, em Berlim.



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

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

Arendt (1999, p.29) afirma que até a década de 1960, as esferas públicas da Alemanha, incluindo as cortes, estavam tomadas de funcionários ainda ativos, os quais

¹⁷ Tradução livre da autora: Alfred Polgar noted that ‘shortly after having the pleasure of serving Riefenstahl’s cinematic art, the extras—including women and children—were shipped off to the gas ovens’.

¹⁸ Tradução livre da autora: “though innocent of specific crimes, had consciously and willingly served the Reich.” BACH, 2008, p.235.

havia servido o governo de Hitler; além disso, havia pouca disposição das pessoas em colaborar “já que estas também se sentiam incriminadas”. Inocentada pela corte, foi condenada pela opinião pública e abandonada pelos antigos colegas de trabalho, incluindo Fanck, que a rejeitou depois da guerra. Ao retornar para Munique, após o último julgamento, Riefenstahl tentou iniciar novos projetos no cinema e na fotografia, mas seu nome tornou impossível a busca pelo patrocínio na Alemanha.

Bach (2008, p.243) afirma que em 1951 Riefenstahl volta-se para a recuperação dos negativos de *Tiefland* (1954), que agora não estavam mais em Paris, haviam sido levados para Viena e colocados à disposição dos tribunais que aconteciam por diversos países da Europa, a fim de julgar nazistas. A cineasta argumentou que o material cinematográfico era exclusivamente dela, não do *Partido Nacional Socialista* nem de Hitler; apresentou documentos que comprovavam a transição financeira utilizada e o recuperou em 1953. Mas o dinheiro, confiscado junto com seu acervo cinematográfico, nunca mais seria recuperado.

A estreia de *Tiefland* aconteceu em fevereiro de 1954, em Stuttgart, 14 anos após o início das primeiras gravações. Riefenstahl esperava que esta estreia lhe devolvesse a fama, mas o que o filme trouxe para a cineasta foi o retorno das discussões em torno de seu envolvimento com o partido nazista. Bach (2008, p.244) atribui a especulação devido ao fato de que muitos ciganos apareciam na tela, além disso, a Associação de Sobreviventes dos campos de concentração anunciaram o boicote ao filme. As salas de cinema ficaram vazias durante semanas, então a cineasta buscou cartas e depoimentos de seu processo de desnazificação para provar que os rumores eram “incompatíveis com os fatos”. A pretensão inicial de Riefenstahl era apresentar seu filme por toda a Europa e América, mas conseguiu apenas apresentá-lo na Alemanha e na Áustria, nenhum outro país abriu suas portas para *Tiefland*.

Ainda na década de 1950, já com mais de 50 anos, Bach (2008, p.248) relata que Riefenstahl decidiu conhecer a África e pretendia fazer um filme sobre o tráfico de escravos, intitulado provisoriamente como *Black Cargo*, no entanto, um grave acidente de automóvel interrompe os seus projetos. Após a recuperação, a cineasta tentou, sem êxito, diversos patrocinadores para dar continuidade ao projeto do filme, incluindo Hollywood – chegou a usar o nome de seu passaporte, Helene Jacob (seu primeiro nome e o sobrenome do ex-marido), para tentar levantar subsídios, mas seu projeto com *Black Cargo* não avançou.

Em 1962 foi para o sul do Sudão visitar a região dos Nuba, com um grupo de antropólogos americanos, onde viviam mais de 200 tribos isoladas, com pouco contato

com a civilização. Após a partida dos antropólogos, morou sozinha com uma das tribos por oito meses e publicou um livro de fotografias, *Os Últimos Nuba*, em 1973. Este livro de fotografias lhe trouxe novamente a fama e o questionamento de suas intenções; as imagens foram chamadas de fascistas por Susan Sontag:

Se as fotografias são examinadas com cuidado, em conexão com o longo texto escrito por Riefenstahl, torna-se evidente que elas têm uma continuidade com seu o trabalho nazista. A inclinação particular de Riefenstahl é revelada pela sua escolha desta tribo, e não de outra: um povo que ela descreve como intensamente artístico e belo [...] sua principal atividade é cerimonial. [...] Riefenstahl chama de “seu povo adotado”, é o terceiro no seu tríptico de visuais fascistas. [...] o retrato que Riefenstahl faz deles evoca alguns dos maiores temas da ideologia nazista: o contraste entre o limpo e o impuro, o incorruptível e o corrompido, o físico e mental, o satisfeito e o crítico. A principal acusação contra os judeus no interior da Alemanha nazista era que eles eram urbanos, intelectuais, portadores de um “espírito crítico” destrutivo e corruptor. (SONTAG, 1986, p. 69).

Sontag (1986, p.71) assinala outras características presentes em seu livro de fotografias da tribo africana que podem ser contrastadas com os trabalhos realizados para o *Partido Nacional Socialista*, tais como: controle total das ações, comportamento submisso, resistência à dor, esforço, servidão, figura-líder, promoção de beleza e saúde e a exaltação da morte. “As fotografias dos Nuba”, escreveu Sontag, endossadas por “um ideal primitivista” de perfeição física estão envoltas em “uma promoção hipócrita do belo”. Ela assinala “mais do que a beleza está em jogo na arte de Riefenstahl; a arte fascista glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante”.

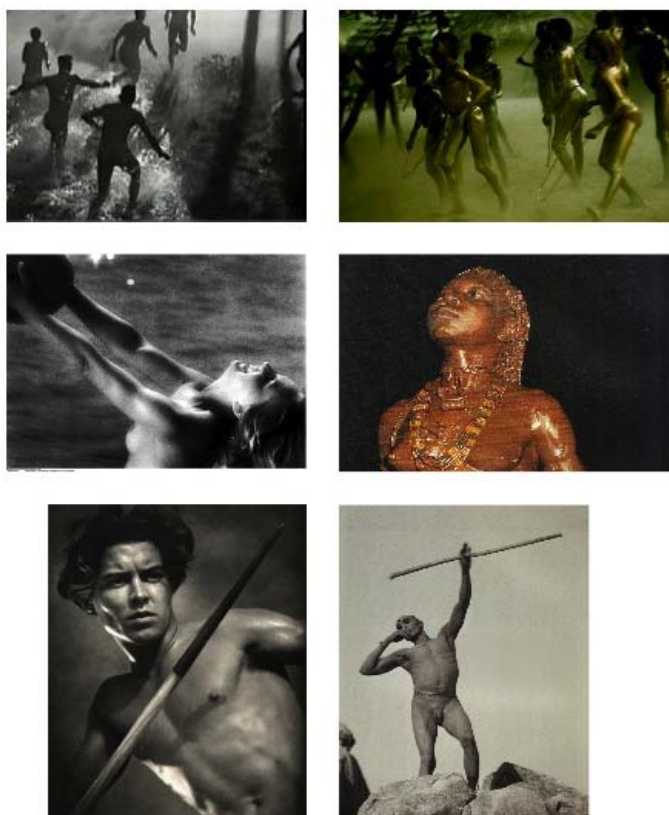
Bach (2008, p.268) relata que os antropólogos e etnólogos americanos que já haviam estudado os Nuba anteriormente acusaram Riefenstahl de deturpar a visão real sobre a tribo, o etnólogo James C. Faris, por exemplo, professor de antropologia da Universidade de Connecticut, que havia estudado os Nuba no Sudão durante três anos na década de 1960, disse que Riefenstahl era completamente

“ignorante da sociedade [Nuba]” introduziu cosméticos europeus e batons para os Nuba, a fim de alcançar seus efeitos de cores marcantes, fazendo uma paródia de costumes tribais em que cores e padrões eram honorários, com significados relacionados ao estado e idade. Suas fotografias foram “uma perversão grotesca” que “deturpou profundamente a vida local” e “distorce grosseiramente os costumes e estilo de vida da Mesakin e sudeste Nuba”. (BACH, 2008, p. 267).¹⁹

¹⁹ Tradução livre da autora: “ignorant of [Nuba] society” and had introduced European cosmetics and lip glosses to the Nuba in order to achieve her striking color effects, making a mockery of tribal customs in which colors

Mas nem as críticas de Sontag ou da comunidade científica fizeram parar a curiosidade em torno das fotografias de Riefenstahl: Bach (2008, p.272) destaca que elas foram publicadas em revistas de fotografias em Londres, Paris e Nova Iorque, as vendas dos livros e das revistas foram significativas. Ao observar estas imagens captadas pela cineasta-fotógrafa, é possível traçar um paralelo com as imagens de *Olympia* (1938) e compreender a acusação que Sontag fez à Riefenstahl.

Figura 4 – Olympia x Nuba



Fonte: À esquerda: *Frames* do filme *Olympia* (1938); À direita: imagens do livro *África* (2010)

A cineasta visitou os Nuba diversas vezes entre os anos de 1962 e 1977 e lançou outras compilações de fotografias sobre os Nuba, atualmente todas estão reunidas em um livro principal intitulado *África*, publicado em 1982.

Ao comparar as imagens capturadas pelas lentes de Riefenstahl durante as Olimpíadas de Berlim com as imagens registradas por ela na tribo africana quarenta anos mais tarde é possível perceber a busca pelos mesmos ângulos, corpos, cenários, a procura

and patterns were honorifics, signifiers related to status and age. Her photographs were, he said, “a grotesque perversion” that “profoundly misrepresent[s] local life” and “grossly distorts the customs and lifestyle of the Mesakin and south-east Nuba.”

incessante do que a cineasta nomeou como belo; a ambientação de suas fotos na tribo Nuba parece uma reprodução do que a cineasta realizou em *A Luz Azul* (1932), em *Olympia* (1938) e até mesmo em *Tiefland* (1954), como se este fora uma continuidade de seus trabalhos anteriores.

Riefenstahl também aprendeu mergulho na década de 1970, com mais de 70 anos de idade; Bach (2008, p.274) assinala que a cineasta dedicou-se ao mundo subaquático e logo publicaria novos livros de fotografias, o *Coral Gardens* (1978) e *Wonders Under Water* (1990). A cineasta sofreu um infarto na década de 1980 e as atividades na água auxiliaram tanto no alívio das dores quanto na sua recuperação. O mergulho ainda renderia o filme *Impressões subaquáticas* (2002), lançado no ano da comemoração de seu 100º aniversário e um ano antes de sua morte.

Bach (2008, p.276) relata que entre as imagens feitas por Riefenstahl das tribos do Nuba e as fotografias aquáticas, a cineasta ganhou admiradores e críticos por todo o mundo; a cada novo livro surgia uma nova acusação e uma defesa. O autor ainda afirma que a ela foi solicitada desde 1951, por diversas editoras, uma biografia, além de entrevistas por emissoras de televisão e acadêmicos; as entrevistas foram concedidas em alguns momentos, mas a biografia ficou para a década de 1980. *Memoiren (Memórias)*, sua autobiografia, foi publicada na Alemanha em 1987.

Foi um evento de publicação imediata, o livro deu seu tom com uma epígrafe emprestada de Albert Einstein: “Tantas coisas já foram escritas sobre mim, massas de mentiras e invenções insolentes”, ele começou. Sua apropriação de Einstein – despojado de sua cidadania pelos nazistas por ser judeu quando ela estava fazendo Dia da Liberdade – assolou muitos como irônico ou ultrajante e, juntamente com as evasões, omissões e meias-verdades que se seguiram por quase mil páginas, transformou o que poderia ter sido uma narrativa de interesse histórico considerável para um referendo sobre o seu autor. A imprensa alemã atacou. Manchetes zombaram dela. (BACH, 2008, p. 281).²⁰

Apesar das críticas da imprensa que se repetiram no mundo inteiro, o livro foi traduzido para o inglês, francês, italiano e espanhol.

²⁰ Tradução livre da autora: It was an immediate publishing event, the book's tone set by an epigraph borrowed from Albert Einstein: "So many things have been written about me, masses of insolent lies and inventions," it began. Her appropriation of Einstein—stripped of his citizenship by the Nazis because he was Jewish just as she was making Day of Freedom—struck many as ironic or outrageous and, together with the evasions, omissions, and half-truths that followed for almost a thousand pages, transformed what might have been a narrative of considerable historical interest into a referendum on its author. The German press pounced. Headlines mocked her.

Já no final de sua vida, Riefenstahl disse publicamente que todos os ciganos-atores de *Tiefland* estavam vivos após o fim da guerra, nenhum havia morrido em campos de concentração ou extermínio. No fim dos anos 1990, a Associação dos Ciganos da Alemanha entrou na justiça com a apresentação de uma queixa contra a ela em Frankfurt, por negação do Holocausto, crime passível de prisão na Alemanha. A Associação também divulgou uma lista com 48 nomes de ciganos que trabalharam em *Tiefland*; em 2002 Riefenstahl foi forçada a confrontar esta com as listas de mortos de Auschwitz e Birkenau. Através de um porta-voz emitiu a seguinte declaração “[os grupos ciganos] Sinti e Roma sofreram sob o Nacional Socialismo”²¹.

Nos anos 1990, Bach (2008) afirma que Riefenstahl decidiu fazer um filme ou documentário sobre a sua vida: procurou por diversos diretores e emissoras de televisão, sem sucesso, até que um documentarista pouco conhecido concordou em fazer um documentário sobre a vida de Riefenstahl, com a colaboração financeira de diversas emissoras de televisão da Europa. Era Ray Müller: Leni aprovou, acredita ele, “porque ninguém diria que sim”²²; para Bach “verdadeiro era que Leni pensou que poderia dominar Müller”²³.

Müller afirma que a cineasta sempre esperou que o documentário fosse, na verdade, uma homenagem a ela; no contrato assinado para a publicação do filme e sua versão final não dependeriam da aprovação Riefenstahl e, sim, da equipe de Müller. “Os primeiros 14 dias foram horríveis”²⁴, afirmou Müller, a equipe tinha pressa em suas entrevistas sobre o Terceiro Reich, já que “os produtores estavam constantemente com medo pois ela poderia morrer antes do final das filmagens”²⁵.

A personalidade forte de Riefenstahl pode ser observada em diversas partes do produto final: a cineasta reclama e pede para modificar a iluminação sobre ela inúmeras vezes; critica a lente que está sendo usada para determinadas tomadas de montanhas; sacode Müller ao ser questionada sobre o filme *Vitória da Fé* (1933); recusa-se a caminhar e falar simultaneamente; assim como recusa-se a falar sobre o *Dia da Liberdade* (1935) e o envolvimento do *Partido Nacional Socialista* com o filme *Olympia* (1938), sobre os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936; entre tantas outras cenas que provavelmente foram cortadas.

Na televisão europeia o filme foi lançado com o nome *Die Macht der Bilder* em 1993, posteriormente foi para os Estados Unidos intitulado *The Life Wonderful Horrible*

²¹ Tradução livre: “Sinti and Roma had to suffer under National Socialism”. (Bach, 2008, p.205).

²² Tradução livre: “because no one else would say yes”. (Bach, 2008, p.287).

²³ Tradução livre: “Truer was that Leni thought she could dominate Müller”. (Bach, 2008, p.287)

²⁴ Tradução livre: “The first fourteen days were horrible”. (Bach, 2008, p.287).

by *Leni Riefenstahl* e no Brasil chegou como *A Deusa Imperfeita*. A película tem três horas de duração e percorre toda a vida da cineasta, de 1902 até 1993, quando foi produzido, passando por sua carreira de bailarina, atriz, diretora, seu envolvimento com o partido nazista, o pós-guerra até chegar a década de 1990. Para Bach, [Müller] “foi criticado por não conseguir subverter seu narcisismo”²⁶, no entanto “seu filme chegou mais perto do que qualquer outro para capturar as faces contraditórias [...] que havia alternadamente encantado e enfurecido décadas de admiradores e adversários”²⁷

Na parte final da película *A deusa imperfeita* (1993), Ray Müller pressiona-a “Acho que este país espera que você diga em público: ‘Errei, sinto muito’; Riefenstahl reage “Sentir muito não é o bastante, posso me arrasar ou me destruir. É terrível. De qualquer maneira, já sofri por mais de meio século e isto nunca terminará até que eu morra”. E prossegue “É uma responsabilidade incrível a de dizer: sinto muito. É inadequado, expressa muito pouco”. O diretor pergunta “Não dói ler repetidamente que você é irredimível?” Riefenstahl confirma “Claro que dói. Entristece-me muito. Uma vez que isto nunca cessa, e as pessoas continuam dizendo-o, tenho que viver com isto. Lança uma sombra tal em minha vida, que a morte será um alívio abençoado”. Müller insiste “Acho que as pessoas esperam que você admita sua culpa”. “O que você quer dizer com isto? Do que sou culpada?” e Riefenstahl encerra a última conversa sem assumir, mesmo que parcialmente, aquilo que a história já provou ser responsabilidade sua e desperdiça aquela que seria a última oportunidade de ser ouvida pelo mundo.

Bach (2008, p.295) acusa Riefenstahl de nunca ter proferido uma única palavra que demonstre remorso ou arrependimento em seu envolvimento com o *Partido Nacional Socialista*, seja pelos filmes que produziu para o partido ou pelos ciganos que foram devolvidos para a morte. Leni Riefenstahl morreu aos 101 anos, no dia 8 de setembro de 2003, em Munique, na Alemanha. Para Bach (2008, p.299), morreu como viveu: sem arrependimento, apaixonada por si e blindada.

Não se pode deixar de notar que o Partido Nacional Socialista teve apoio popular – as mais diversas camadas sociais e profissionais, artistas e intelectuais, estiveram ao lado do *Governo Nacional Socialista* e todos os extratos da sociedade após o final da guerra ainda estavam repletos de funcionários que fizeram parte daquele governo. Leni Riefenstahl

²⁵ Tradução livre: “the producers were constantly afraid she might die before the end of shooting”. (Bach, 2008, p.287).

²⁶ Tradução livre: “He was criticized for failing to subvert her narcissism”. (Bach, 2008, p.290).

²⁷ Tradução livre: “his film came closer than any other to capturing the contradictory faces [...] that had alternately charmed and infuriated decades of admirers and adversaries”. (Bach, 2008, p.290).

fez parte da gigantesca massa de alemães que apoiou Hitler. Apesar disso, para Arendt (1989, p.476), os meros simpatizantes, ou seja, a grande massa populacional germânica não sabia exatamente o que acontecia, assim como só as formações da SS sabiam que os judeus seriam exterminados no início da década de 40, o terror e o absurdo das câmaras causavam a incredulidade da população em geral, até mesmo dos judeus.

2.2 LENI RIEFENSTAHL POR ADOLF HITLER

A aproximação entre a cineasta Leni Riefenstahl e o líder do *Partido Nacional Socialista* Adolf Hitler acontece em 1932. Ela afirma em seu livro de Memórias (1991) que em fevereiro daquele ano viu cartazes anunciando um comício no Palácio de Esportes de Berlim e foi assistir. Sobre este primeiro comício escreveu: “Ainda que não tenha entendido grande coisa do discurso, ele atuou sobre mim de modo fascinante. Um tambor de fogo bradava os ouvidos dos presentes e notei que eles haviam sucumbido ao magnetismo daquele homem”²⁸

O ano de 1932 foi o último das eleições democráticas na Alemanha, nas quais o *Partido Nacional Socialista* sairia perdedor e um ano antes de Hitler ser nomeado Chanceler da Alemanha. Após o comício, a cineasta afirma ter enviado uma carta a Hitler, manifestando seu entusiasmo e pede para conhecê-lo; Leni registra em seu livro de Memórias (1991) que dias depois recebeu um telefonema e então foi ao encontro de Hitler.

Neste mesmo livro e em entrevista a Müller (1993), Riefenstahl narra diversas passagens em que esteve com Hitler e com os principais membros do partido no ano de 1932, tendo inclusive recebido-o em sua casa. Nesta narrativa, percebe-se que a cineasta já havia lido *Mein Kampf*, livro escrito por Hitler em 1924 e assim definido no prefácio pelo autor: “com esse livro eu não me dirijo aos estranhos mas aos adeptos do movimento que ao mesmo tempo aderiram de coração e que aspiram esclarecimentos mais substanciais”. Leni afirma: “[...] observei que Hitler folheava um livro que eu tinha em cima de minha mesa de escritório. Ao chegar perto, vi que se tratava de *Minha Luta*.”²⁹

Riefenstahl não teve apenas um exemplar de *Mein Kampf*, Goebbels a presenteou com uma edição especial da obra: “Em um [pacote] havia um exemplar

²⁸ Tradução livre da autora: “Aunque no entendí gran cosa del discurso, actuó sobre mí de modo fascinante. Un fuego de tambor atronaba los tímpanos de los oyentes y noté que éstos habían sucumbido al magnetismo de aquel hombre” (RIEFENSTAHL, 1991, p.110).

²⁹ Tradução livre da autora: “[...] observé que Hitler hojeaba un libro que yo tenía encima de mi mesa escritorio. Al acercarme, vi que se tratava de *Mein Kampf*” (RIEFENSTAHL, 1991, p.130)

encadernado em couro de cor vermelha da primeira edição de *Mein Kampf* com uma dedicatória escrita por Goebbels”³⁰. Para Victor Klemperer (2009, p.192), o livro de Hitler foi a bíblia do nacional socialismo, deste modo deveria ser lido e seguido por todos aqueles que estivessem envolvidos com o partido.

Klemperer (2009, p.217) afirma que o antissemitismo foi o tema central de *Mein Kampf* e de todo o governo nazista. Tendo Leni Riefenstahl lido *Mein Kampf*, um livro escrito por Hitler em que demonstra o desejo de comportamento para o povo alemão e, principalmente, seu ódio aos judeus, ela não poderia pensar que o antissemitismo “era coisa de eleições”, como disse a Müller (1993). Além disso, a obra lista direcionamentos aos membros do partido, possui um capítulo exclusivo que trata da propaganda para as massas e do destaque que os encontros do *Partido Nacional Socialista* deveriam possuir, encontros estes registrados pelas lentes de Riefenstahl nos três anos que seguiram após Hitler assumir o poder na Alemanha (1933, 1934 e 1935).

Mein Kampf é um testemunho do que Adolf Hitler planejava para o partido quando este chegasse ao poder, também é um indicador do que ele executaria de 1933 a 1945. De modo detalhado, Hitler (2001, p.47) narra como surgiu seu ódio aos judeus: “quem, cautelosamente, abrisse o tumor haveria de encontrar, protegido contra as surpresas da luz, algum judeuzinho. Isso é tão fatal como a existência de vermes nos corpos putrefatos” e afirma “Não se sabia o que mais admirar, se a sua loquacidade, se o seu talento na arte de mentir. Gradualmente comecei a odiá-los”. (HITLER, 2001, p.51). Hitler também acusa os judeus de dominarem as atividades na imprensa, a literatura, na arte e no teatro, afirma que eles possuíam ligações com a prostituição e com o tráfico de drogas, eram também banqueiros e comerciantes que sugavam as nações e os povos.

Paralelamente aos judeus, Hitler traça em seu livro o que desejava para os alemães, especialmente para os jovens. Ele visava ampliar o espaço que era destinado às atividades físicas nas escolas em busca de jovens mais saudáveis: “com os nossos processos educacionais, têm-se a impressão de que todos se esqueceram de que um espírito sadio só pode existir em um corpo são” (HITLER, 2001, p.188). Ordena também a não mistura de raças, pois estas causariam “rebaixamento do nível da raça” e “regresso físico e intelectual” (HITLER, 2001, p.213).

Hitler (2001, p.220) ainda incentiva os alemães a sacrificarem-se individualmente através do trabalho por toda a Alemanha: “o ariano não se caracteriza por ser

³⁰ Tradução livre da autora: “En uno [paquete] había un ejemplar encuadernado en piel de color rojo de la primera edición de *Mein Kampf* con una dedicatoria escrita por Goebbels.” (RIEFENSTAHL, 1991, p.136).

um homem mais bem dotado intelectualmente, mas, sim, pela sua disposição em por todas as suas faculdades ao serviço da comunidade”. Para ele, o trabalho tinha importância proporcional ao que poderia gerar para mais pessoas: “quanto maior for a utilidade coletiva de um determinado trabalho, tanto maior será o seu valor” (HITLER, 2001, p.326).

Em *Mein Kampf* também é possível extrair seus pensamentos e o direcionamento que daria à propaganda; como gostaria que os encontros do partido fossem vistos e as estratégias para a conquista das massas. Arendt (1989, p.464) afirma que o livro e os discursos de propaganda de Hitler eram coerentes com o objetivo que se pretendia: “Para que se conhecessem os objetivos finais do governo de Hitler, era muito mais sensato confiar nos seus discursos de propaganda e no *Mein Kampf*”.

Nele, percebe-se que Hitler tem consciência do poder da oratória para a persuasão das massas: “sei muito bem que se conquistam adeptos menos pela palavra escrita do que pela palavra falada”. E prossegue “neste mundo, as grandes causas devem seu desenvolvimento, não aos grandes escritores, mas aos grandes oradores”. O autor destaca:

O poder, porém, que pôs em movimento as grandes avalanches históricas, de caráter religioso e político, foi, desde tempos imemoriais, a força mágica da palavra. Sobretudo a grande massa de um povo sempre só se deixa empolgar pelo poder da palavra. Todos os grandes movimentos são movimentos populares, são erupções vulcânicas de paixões humanas e de sensações psíquicas provocadas ou pela deusa cruel da necessidade ou pela tocha da palavra atirada entre a massa e não por meio de jorros de literatos açucarados metidos a estetas e a heróis de salão. (HITLER, 2001, p. 82)

Para ele, os encontros do *Partido Nacional Socialista* abriam possibilidades de novos adeptos. Esses encontros deveriam ser movidos pela emoção de modo a atingir o maior número de pessoas que ali estavam, deveriam ser “imponentes manifestações populares” (HITLER, 2001, p.357). Desta maneira, os presentes saíam do comício convencidos do ideal nacional socialista e sentiriam fazer parte daquela coletividade.

Para Canetti (1995, p.27), o sentimento que move a massa é a igualdade, dentro daquele encontro do partido “ninguém é *mais* ou melhor que os outros”, então “desaparecem as singularidades que normalmente os distinguem, tornando-os indivíduos”, desse modo todos agem de modo semelhante e percebe no outro apenas o que está sentindo, “a excitação visível dos demais intensifica a sua própria”.

Durante os encontros, Hitler considerava que deveria “durante duas horas, libertar dois a três mil homens das noções erradas que possuíam [...] e, finalmente, atraí-los para as nossas ideias, para a nossa doutrina” (HITLER, 2001, p.349). Para Canetti (1995,

p.28), Hitler conquistou a massa dando-lhe uma direção, de modo a criar por meio dos encontros do *Partido Nacional Socialista* o sentimento de igualdade entre os alemães, oferecendo a eles uma direção, uma meta para ser alcançada.

No entanto, seria inviável utilizar da palavra falada para massificar um país inteiro, era preciso que a mesma se transformasse em imagens para chegar a todos por meio da propaganda:

Grandes possibilidades possui a imagem sob todas as formas, desde as mais simples até ao cinema. Nesse caso, os indivíduos não são obrigados a um trabalho mental. Basta olhar [...]. Muitos preferirão uma representação por imagens à leitura de um longo texto escrito. A imagem proporciona mais rapidamente, quase de um golpe de vista, a compreensão de um fato a que, por meio de escritos, só se chegaria depois de enfadonha leitura. (HITLER, 2001, p. 352)

Deste modo, o Ministério da Propaganda decidiu levar o cinema até onde os encontros do partido e seus comícios não poderiam chegar; assim, salas de exibição foram instaladas por todas as cidades da Alemanha. Hitler estava disposto a dar mais visibilidade à propaganda como forma de conquistar as massas, já que “tinha este setor, naquele momento, como o mais importante de todos”, considerava que “a constante preocupação da propaganda deve ser no sentido de conquistar adeptos” (HITLER, 2001, p.431). Para Arendt (1989, p.391), a propaganda é a única possibilidade para um governo totalitário convencer as massas: “por existirem num mundo que não é totalitário, os movimentos totalitários são forçados a recorrer ao que comumente chamamos de propaganda”, para ela “a propaganda é um instrumento do totalitarismo, possivelmente o mais importante”.

A propaganda nazista repetiu exaustivamente, de 1933 a 1945, quais os ensinamentos que os alemães deveriam aprender, através de comícios, encontros, cartazes, transmissões de rádio e filmes exibidos em cinemas; inúmeras produções foram realizadas dentro de temas prioritários: cuidados com a saúde, a importância do trabalho, a valorização do exército e o ódio aos judeus. Kracauer (1988, p.321) afirma que “esta propaganda tinha por objetivo a regressão psicológica para manipular o povo à vontade”.

A propaganda poderia levar o que era dito nos comícios para toda a população alemã, mas deveria fazer de modo que atingisse o maior número de pessoas. Para Kracauer (1988, p.322), “a propaganda totalitária originou ação, uma suntuosa orquestração foi usada para influenciar as massas”. O direcionamento principal que a propaganda nazista deveria ter precisava ser claro, de acordo com os princípios que moviam o partido:

A organização de uma concepção de mundo só pode efetuar-se duradouramente a base de uma fórmula definida e clara. Os princípios políticos do partido em formação devem ser como os dogmas para a Religião. [...] A concepção racista do mundo tem de tornar-se um instrumento que permita ao Partido as devidas possibilidades de luta, tal como a organização partidária marxista abre caminho para o internacionalismo. [...] O Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães apropria-se nas características iniciais do pensamento fundamental de uma concepção geral racista do mundo; e, tomando em consideração a realidade prática, o tempo, o material humano existente, com as suas fraquezas, forma uma fé política, a qual, por sua vez, dentro desse modo de entender a rígida organização das massas humanas, autoriza a prever a luta vitoriosa dessa nova doutrina. (HITLER, 2001, p. 293)

Se o princípio do partido nazista é o racismo e isso deveria guiar todos os passos do governo de Hitler e, principalmente, de sua propaganda, os três filmes que retratam os encontros do *Partido Nacional Socialista* produzidos em três anos consecutivos dificilmente seriam a exceção. Além disso, a propaganda também deveria focar na “formação e educação do povo, como esteio do mesmo”.

Leni Riefenstahl afirma a Müller (1993) que o *Triunfo da Vontade* (1935) – assim como *Vitória da Fé* (1933) e *Dia da Liberdade* (1935) – não era uma peça de propaganda, mas sim um documentário, encomendado por Hitler a ela, pois este desejava que o filme fosse “feito por uma artista”. Em *Mein Kampf* lê-se:

Em assuntos de propaganda, justamente, é que não se pode ser guiado por estetas, nem por blasés. Os primeiros dão, pela forma e pela expressão, um tal cunho à propaganda que, dentro em pouco, ela só têm poder de atração nos cunhos literários; os segundos devem ser cuidadosamente evitados, pois a sua falta de sensibilidade faz com que procurem constantemente novos atrativos. [...] A propaganda não foi criada para fornecer a esses senhores blasés uma distração interessante, e sim para convencer a massa. Esta, porém, necessita de um determinado período de tempo, antes mesmo de estar disposta a tomar conhecimento de um fato, e, somente depois de repetidos milhares de vezes os mais simples conceitos, é que sua memória entrará em funcionamento. (HITLER, 2001, p. 138)

Se o discurso estético e artístico que Riefenstahl repetiu à exaustão após o fim da guerra fosse o mesmo da década de 1930, isolando-o da política, Hitler não teria encomendado três filmes dos encontros do *Partido Nacional Socialista* a ela. Em *Mein Kampf* (2001, p.126), ele afirma que conhecia a psicologia das massas para “saber que com sentimentalismo estético não se poderia manter aceso esse ardor cívico”, pois “os homens não morrem por negócios, mas por ideias”. Além disso, em *Mein Kampf* (2001, p.133) Hitler considera que a propaganda “é um meio e, como tal, deve ser julgada do ponto de vista da sua

finalidade. A forma a tomar deve consentir no meio mais prático de chegar ao fim que se colima”. Kracauer (1988, p.319) é categórico ao afirmar que “todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda – mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política”, o *Triunfo da Vontade* nunca esteve distante da política, ele é um filme sobre a ascensão política do nazismo.

Leni Riefenstahl fez parte da máquina de propaganda nazista, mas assumir que seus trabalhos tinham envolvimento político seria também dizer que conhecia o destino final dos judeus ou dos ciganos. Embora as câmaras de gás só tenham iniciado as mortes em ampla escala em 1941, o governo nazista trabalhou desde o seu início para acabar com os judeus. Para Arendt (1989, p.329), “os próprios nazistas começaram a sua exterminação dos judeus privando-os, primeiro, de toda condição legal (isto é, da condição de cidadãos de segunda classe)”, exclusão esta que foi oficializada com as Leis de Nuremberg, proclamadas no comício em que Riefenstahl estava presente em 1935, e “antes de acionarem as câmaras de gás, haviam apalpado cuidadosamente o terreno e verificado, para sua satisfação, que nenhum país reclamava aquela gente”.

3 MEIN KAMPF POR TRIUNFO DA VONTADE

Em *Mein Kampf*, Hitler percorre em diversos temas e subtemas os mesmos assuntos: saúde, trabalho, exército e judeus. Para analisar a película *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, esta pesquisa irá recortá-la conforme os temas propostos por Hitler em seu livro e abordados pela cineasta no decorrer da película. Esta pesquisa seguirá a ordem das sequências da versão final de *Triunfo da Vontade*, apresentada por Leni Riefenstahl, no entanto, irá recortar as sequências sem o compromisso da ordem cronológica da mesma.

Esta pesquisa elege como metodologia a proposta feita por Mikhail Bakhtin em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2010), publicada originalmente em 1929 sob o pseudônimo de V. N. Volochínov, em Leningrado. Bakhtin/Volochínov (2010, p.31) define o produto ideológico como parte de uma realidade, seja ela natural ou social, afirma que todo produto ideológico possui um significado e faz referência a algo que está situado fora de si mesmo, ou seja, todo produto ideológico é um signo, já que sem este não existe ideologia.

A leitura de Bakhtin/Volochínov, mesmo que num primeiro momento não aparente relações diretas com o cinema, permite compreender seu contexto histórico, busca apreender categorias e conceitos para a realização desta leitura de análise fílmica e contextual e, deste modo, analisar o *Triunfo da Vontade*. Desta maneira, o filme será analisado com o pano de fundo de sua negação; do que Hitler deixou registrado e o que Riefenstahl disse através do cruzamento das imagens de o *Triunfo da Vontade* e do texto de *Mein Kampf*.

Para aplicar a metodologia proposta por Bakhtin/Volochínov ao cinema de Leni Riefenstahl utilizar-se-á nesta pesquisa do autor Robert Stam, com sua obra *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa* (1992), especialmente sua discussão aplicada à análise do cinema sobre linguagem e poder. Stam (1992, p.10) destaca que, apesar de Bakhtin/Volochínov nunca ter se pronunciado sobre cinema, é possível explorar a relevância de suas categorias conceituais “para a teoria e a análise do cinema, reimaginando o cinema *através* de Bakhtin”.

Para uma compreensão mais ampla do uso da imagem e sua retórica, esta pesquisa contará também com o livro *A análise das imagens* (1973), especialmente o capítulo

Retórica e Imagem Publicitária, de Jacques Durand, que adota definições fundadas sobre a noção do paradigma³¹, proposta por Barthes, para a classificação e compreensão das imagens:

Dois paradigmas serão chamados de ‘opostos’ se pertencem a um paradigma que se limita a estes termos (exemplo: masculino/feminino) – serão chamados ‘outros’ se pertencem a um paradigma que compreende outros termos – e serão chamados ‘mesmos’ se pertencem a um paradigma constituído por um termo único. Passa-se da noção de paradigma à noção de transgressão se se admite que dois termos de um mesmo paradigma não devem, normalmente, figurar na mesma proposição: a transgressão é fraca para dois elementos ‘outros’, forte para dois elementos ‘opostos’, muito forte para dois elementos ‘mesmos’ (DURAND, 1973, p. 25).

Assim, duas proposições poderão ser ligadas pelas seguintes relações: identidade, similaridade, oposição e diferença.

A metodologia de análise fílmica de Laurent Jullier e Michel Marie proposta no livro *Lendo as imagens do cinema* (2009) irá contribuir com a decupagem das cenas de o *Triunfo da Vontade* (1935). Jullier (2009) utiliza-se de três elementos principais como ferramentas da análise fílmica³²: no nível do plano³³, no nível da sequência³⁴ e no nível do filme.

Dentre os quatro temas abordados por Hitler em *Mein Kampf*, os judeus não estão explícitos na película de Riefenstahl. Para Burke (2004, p.238) o historiador, ao trabalhar com imagens, deve observar os detalhes pequenos mais significativos, especialmente as ausências. Ao avançar nos três primeiros temas citados (saúde, trabalho e exército) buscar-se-á compará-los ao que Hitler definiu como ideais para o *Partido Nacional Socialista* e para o povo alemão em *Mein Kampf*, sendo que saúde, trabalho e exército aparecem de modo explícito em o *Triunfo da Vontade*, enquanto os judeus encontram-se justamente no elemento oculto do filme.

Para Burke (2004, p.200), o filme proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos, mas essa sensação é ilusória, já que o diretor molda a experiência

³¹ Roland Barthes propôs em 1964 a classificação das figuras de retórica em duas grandes famílias: as metáboles e as parataxes. As primeiras jogam com a substituição de um significante por outro, estão situadas ao nível do paradigma; as segundas modificam as relações normalmente existentes entre signos sucessivos, estão situadas ao nível do sintagma. (DURAND, 1973, p.22)

³² Elementos para análise fílmica: no nível do plano considera-se o ponto de vista, a distância focal e profundidade de campo, os movimentos da câmera, luzes e cores, as combinações audiovisuais; no nível da sequência consideram-se os pontos de montagem, o poder da montagem, a cenografia, suspense e *coups de théâtre*, efeito clipe e efeito circo, as metáforas audiovisuais; no nível do filme consideram-se os recursos da história, a distribuição do saber, gêneros, estilos e dispositivos, o jogo com o espectador.

³³ Plano é o intervalo entre ligar e desligar a câmera. (JULLIER, 2009, p.21)

³⁴ Sequência é um conjunto de planos realizados no mesmo set de gravação. (JULLIER, 2009, p.42)

que irá transmitir, além disso, “o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores”.

Leni Riefenstahl transforma o encontro do *Partido Nacional Socialista* de 1934 em uma história cinematográfica, nos créditos iniciais já alerta o espectador que este filme fora “Produzido por ordens do Führer” e apresenta-o:

Cinco de setembro de 1934. Vinte anos após o início da Primeira Guerra Mundial. Dezesesseis anos após o início do nosso sofrimento. Dezenove meses após o início do renascimento alemão, Adolf Hitler voou para Nuremberg para revistar os seus fiéis seguidores. (Texto inicial de o *Triunfo da Vontade*, 1935).

As frases iniciais de o *Triunfo da Vontade* evocam a história recente e contextualizam a película; há dezenove meses Hitler havia sido nomeado Chanceler e há dezesesseis anos a Alemanha assinava o Tratado de Versalhes. Para Canetti (1995, p.180), toda referência ao Tratado de Versalhes “não significava tanto a derrota, mas antes a proibição do exército: a proibição de uma prática determinada e sacrossanta, sem a qual era-lhe difícil conceber a vida”.

Figura 5 – Chegada de Hitler em Nuremberg



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Tais frases desaparecem entre nuvens para mostrar um avião que, em breve, inicia o seu processo de pouso, a câmera o acompanha e mostra a cidade de Nuremberg do alto, revelando-a envolta por bandeiras nazistas em seus símbolos mais tradicionais, como o Castelo Imperial (*Kaiserburg*) e a Igreja de São Sebald. Vê-se também do alto tropas de soldados que marcham em massa pelas ruas da cidade rumo ao destino onde o avião irá pousar. Quem sai do avião é Adolf Hitler, saudado pela multidão que o esperava.

Nuremberg não é uma cidade escolhida ao acaso pelo *Partido Nacional Socialista*, ela é uma cidade medieval, uma das mais antigas cidades da Alemanha, representando assim o compromisso de Hitler com o resgate aos antigos costumes do país. Para Cohen (1989), Hitler sempre teve uma obsessão pelo passado, por isso eleger a cidade de Nuremberg, a partir de 1933, como sede oficial dos Encontros do Partido Nazista foi estratégia política para representar essa união de presente-passado.

Para Hitler (2001, p.196) as cidades antigas possuíam monumentos dos quais o alemão poderia se orgulhar, mas ainda eram insuficientes, pois “às nossas cidades atuais faltam monumentos que sejam a expressão da vida coletiva”, para ele naquele momento “nenhuma das nossas grandes cidades possui monumentos importantes que, de qualquer modo, valham como sinais característicos da época!”.

Albert Speer projetou para Nuremberg construções gigantescas para receber tais encontros do partido, nominadas como *Reichsparteitagsgelände* (Área de desfile do Partido Nazista). Muitas dessas construções sequer foram iniciadas devido ao início da Segunda Guerra Mundial, outras foram bombardeadas pelos Aliados em 1945, assim como toda a cidade de Nuremberg³⁵, e parte destas edificações nazistas sobreviveram ao final da Guerra. Para Kemp (2011, p.141) o *Triunfo da Vontade* é a melhor testemunha de como era a cidade “antes de ser reduzida a escombros pelas aeronaves aliadas em 2 de janeiro de 1945”.

Ao considerar a primeira sequência do *Triunfo da Vontade*, percebe-se que a cineasta utiliza-se na edição do filme quase que exclusivamente de planos gerais, o que permite situar o espectador na cidade de Nuremberg e dar-lhe a percepção do espaço e do movimento (lugar e ação). Os planos em close-up foram destinados para mostrar Adolf Hitler de perto, bem como mulheres emocionadas com a sua chegada.

Jullier (2009, p.22) afirma que o ponto de observação da cena escolhido pelo diretor nunca é neutro, será ele que condicionará a leitura da cena em evidência.

³⁵ Nuremberg foi reconstruída logo após o fim da Segunda Guerra Mundial e escolhida como cidade do Tribunal Internacional Militar, por ter sido justamente a cidade onde, em 1935, durante o Encontro do Partido Nacional

Riefenstahl coloca o espectador durante todo o filme como sendo uma testemunha, proporcionando-lhe um ponto de vista privilegiado da ação, além disso, utiliza-se de *travellings* (trilhos), gruas e *dollies* (plataforma sobre os trilhos sustentando braços articulados) na movimentação das câmeras para criar fluidez durante a película.

Para Kracauer (1988, p.332), a sequência de abertura do filme, ao mostrar o avião de Hitler voando nos céus de Nuremberg através das nuvens é uma referência a “reencarnação do Pai de Todos Odin, que os antigos arianos ouviam se divertindo com seus anfitriões sobre as florestas virgens”. Canetti (1995, p.172) afirma que o “alemão apreciava ver-se *na floresta*”:

O símbolo de massa dos alemães era o *exército*. O exército, porém, era mais do que exército: era a *floresta em marcha*. Em nenhum país moderno do mundo o sentimento pela floresta manteve-se tão vivo quanto na Alemanha. O caráter rígido e paralelo das árvores eretas, sua densidade e seu número impregnam o coração do alemão de profunda e misteriosa alegria. [...] Sem que eles o percebessem claramente, o exército e a floresta confundiram-se inteiramente para os alemães. (CANETTI, 1995, p.171).

Era no exército e na floresta que o alemão sentia-se seguro e protegido, tanto em um quanto no outro se caracteriza, para Canetti (1995, p.178), “o símbolo de massa da nação; nesse aspecto ambos constituem uma única e mesma coisa”, o alemão em ambos era um entre muitos, tornava-se massa.

Em 5 de setembro de 1934, Hitler segue do aeroporto para o hotel, acompanhado de uma comitiva, em uma Mercedes aberta. A população faz um corredor pelas ruas da cidade para ver Adolf Hitler e repetir o gesto de saudação nazista.

A câmera acompanha-o em tomadas de perfil, em close-up, como se estivesse no mesmo carro, logo atrás de Hitler. Detalhes também em close da cidade de Nuremberg, como fontes, estátuas e construções antigas, são intercalados na edição do filme com planos gerais da multidão, closes em soldados, crianças, mulheres e até animais de estimação. Essa justaposição de planos que Riefenstahl criou na fase de montagem da película tem como finalidade, para Jullier (2009, p.42) produzir sentido para o espectador, além de permitir que o mesmo identifique espaços da cidade que só podem ser vistos do chão.

Esta sequência ocupa um décimo (1/10) de o *Triunfo da Vontade* e para Bach (2008, p.136) é um dos inícios mais bem elaborados dos filmes da história: a câmera e a

Socialista foram promulgadas as Leis de Nuremberg, no entanto, as construções nazistas não foram reconstruídas, apenas preservadas.

edição de Riefenstahl transformam Hitler em uma grande estrela, aumentando o fascínio que ele já exercia sobre as massas.

O apoio das massas, segundo Arendt (1989, p.356) é a essência dos movimentos totalitários, Hitler jamais teria mantido a liderança “de tão grande população, sobrevivido a tantas crises internas e externas, e enfrentado tantos perigos de lutas intrapartidárias, se não tivesse contado com a confiança das massas”.

Figura 6 – Trajetória de Hitler do Aeroporto de Nuremberg para o Hotel



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Arendt (1989, p.355) afirma que o “fascínio é um fenômeno social, e o fascínio que Hitler exercia sobre o seu ambiente deve ser definido em termos daqueles que o

rodeavam”, para ela o fascínio que Hitler gerava entre as massas justifica-se em sua “competência sobre qualquer assunto, e no fato de que qualquer parecer que emitisse – fosse a respeito dos efeitos nocivos do fumo ou sobre a política de Napoleão – sempre podia ser incluído numa ideologia que pretendia abranger todas as coisas do mundo”. O fascínio que Hitler exercia sobre as massas é evidente desde a sua primeira aparição em o *Triunfo da Vontade*, a massa recebe-o no aeroporto e em toda a cidade de Nuremberg.

Na mesma noite de sua chegada em Nuremberg, Hitler recebe em frente ao seu Hotel uma serenata noturna realizada pelos integrantes do Partido: o evento é mais uma saudação ao *Führer*, em uma demonstração clara para o espectador do filme de que ele detinha o apoio de todos. Em seguida, uma longa sequência mostra o amanhecer em Nuremberg, agora vista do chão, o espectador aproxima-se dos pontos que vira do alto. Da cidade, o filme segue sem Hitler para o acampamento da Juventude Hitlerista³⁶ fora de Nuremberg, onde se vê cenas de trabalhos em grupos e prática de esportes.

Hitler depositava sua esperança para o futuro da Alemanha nos jovens. Ele tinha uma verdadeira obsessão pela saúde do povo alemão, especialmente dos jovens, dezenas de páginas de *Mein Kampf* são destinadas a orientações de como as crianças e os jovens deveriam ser conduzidos ainda em idade escolar, de modo que praticassem periodicamente atividades físicas, pois para Hitler (2001, p.188) “quanto mais saudável se tornasse o coração, mais facilmente reviveria o resto do corpo”. Os jovens deveriam ser prioridade no governo nacional socialista:

Na fraqueza física está a razão principal da covardia dos indivíduos. [...] O jovem que se fortalece nos desportos e nos exercícios de ginástica está menos sujeito a capitular ante a insatisfação dos seus instintos do que aquele que vive, sedentariamente, no gabinete de estudo. Uma educação racional terá que tomar em consideração esse aspecto do problema. Essa educação não deve perder de vista que se deve esperar da mulher um rebento mais sadio do que os que atualmente já nascem contaminados. (HITLER, 2001, p.189)

O *Triunfo da Vontade* (1935) possui onze sequências, duas destas contemplam exclusivamente os jovens que já faziam parte do *Movimento Nacional Socialista* e, portanto, estavam presentes no encontro do partido em 1934. Uma das sequências é sobre o *Acampamento da Juventude Hitlerista* e a outra uma reunião que Hitler faz exclusivamente

³⁶ *Hitler Jugend* [Juventude Hitlerista], ramo do Partido Nazista fundado em 1922 para a juventude, reformado em 1926; no fim, tornou-se uma organização guarda-chuva, comportando todos os grupos juvenis nazistas, com quase 10 milhões de jovens; a cada ano, na data do aniversário de Hitler, todas as crianças que haviam feito dez anos entravam automaticamente para a organização. (KLEMPERER, 2009, p.47).

com a Juventude no Estádio Alemão. Pode-se observar no *Acampamento da Juventude Hitlerista* a seguinte sequência:

Figura 7 – Acampamento da Juventude Hitlerista



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Os frames apresentados na Figura 7 são a terceira parte da sequência que exhibe o *Acampamento da Juventude Hitlerista*. Esta fração da sequência tem início em um plano médio, onde o espectador vê um grupo de jovens que, animados, gritam palavras de ordem, o plano é aberto (geral) e revela dois homens lutando. Aos dois, juntam-se outros e o clima é de descontração e amizade, não há uma briga, mas uma brincadeira entre eles. Há closes em rostos sorridentes para reafirmar a brincadeira que são alternados com a luta que acontece. A seguir, vê-se uma espécie de corrida sobre os ombros uns dos outros; após, todos fazem um círculo e um dos jovens é jogado para cima, em saudação. O clima é descontraído, eles divertem-se.

As cenas selecionadas por Riefenstahl para exibir as brincadeiras da juventude Hitlerista alternam closes, planos médios e planos gerais, de modo que o espectador crie uma dimensão do indivíduo (close), de pequenos grupos (plano médio) e de todo o grupo presente (plano geral). Desta maneira, quem assiste ao filme pode passear por todos os planos e sentir-se parte do que vê, tornando-se testemunha privilegiada da cena.

Em *Mein Kampf*, Hitler (2001, p.310) sugere que os jovens pratiquem atividades físicas como o boxe e outros esportes. As escolas deveriam reservar mais tempo nas suas atividades curriculares para os exercícios físicos: “não se deve passar um dia sem que cada jovem tenha, pelo menos, uma hora de exercício físico, pela manhã e à tarde, em esportes e ginástica, especialmente o boxe”. Hitler acreditava que o esporte não apenas tornava o jovem mais ágil, mas também o prepararia para suportar todo tipo de adversidade.

O demonstrativo de jovens em brincadeiras esportivas não tem relação direta com o encontro do *Partido Nacional Socialista* tampouco com o tema do congresso, como signo ele está inserido na película de modo a refletir e refratar uma realidade que se deseja construir entre a massa. O signo é construído de modo a ser visível, para que então a influência ideológica aconteça na consciência individual das massas e as influencie no processo de interação social.

Para Bakhtin/Volochínov (2010, p.32), toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico e, desta maneira, ela converte em signo o objeto físico e este, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, num certo ponto, uma outra realidade. O instrumento isolado não possui um sentido definido, mas irá desempenhar determinada função em uma produção e pode ser convertido em signo ideológico, como, por exemplo, a suástica nazista, utilizada em todas as formas de propaganda do *Governo Nacional Socialista* e focalizada à exaustão em o *Triunfo da Vontade*.

Em *Mein Kampf*, Hitler, ao tratar de educação, coloca o preparo físico em primeiríssimo lugar. [...] Vê no serviço militar, sobretudo ou exclusivamente, uma educação para o desempenho físico. A formação do caráter é uma questão nitidamente menor: dominar o corpo é mais importante do que receber educação. (KLEMPERER, 2009, p.41)

É nesta representação da realidade em forma de signo que o tema ideológico irá transformar-se em valor social, atingindo índices individuais de valor e, então, o espectador irá incorporá-lo como seu, mas a sua origem não está no indivíduo, já que este é um “produto sócio-ideológico” construído, o signo foi gerado para que se alcançasse este objetivo.

Hitler (2001, p.307) afirma em seu livro que “o objetivo único deve ser a conservação da saúde do povo, tanto do ponto de vista físico como do intelectual. A liberdade individual deve ceder o lugar à conservação da raça”. Para ele, saúde e raça eram praticamente sinônimos, o seu antissemitismo é apoiado na concepção de raça, criando assim

um fundamento pseudocientífico, além de despertar entre os alemães um sentimento de privilégio, já que o ser humano pode trocar de religião, de costumes, de cultura, mas é impossível trocar o seu sangue. Para Hitler “a raça deve ser vista como ponto central da atuação do Estado na vida geral da nação. Deve ser conservada pura”. Assim como saúde e beleza, “está também no interesse da nação que se chegue à formação de corpos perfeitos, a fim de se criar um novo ideal de beleza”:

Enquanto um país não aparecer como sadio de corpo e alma, o prazer de a ele pertencer jamais poderá atingir esse elevado sentimento que denominamos orgulho nacional. Mas esse orgulho só pode possuir quem conhecer a grandeza de sua Pátria. Essa aliança íntima de nacionalismo e de justiça social deve ser implantada já nos corações juvenis (HITLER, 2001, p.321).

Para Hitler (2001, p.313), a finalidade do Estado deveria ser a educação dos jovens, tanto física quanto intelectual e “essa educação deve ser realizada de acordo com a orientação oficial, visando, nas suas linhas gerais, o serviço militar”.

Em o *Triunfo da Vontade* (1935) também se vê:

Figura 8 – Cenas de limpeza



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Os frames da Figura 8 mostram o início da sequência do *Acampamento da Juventude Hitlerista*. Em um plano geral, após revelar as barracas do acampamento do alto, o espectador vê, ainda do alto, alguns jovens que caminham por ali. Já no chão, em plano médio, jovens tocam tambores e trombetas, anunciando a chegada de um novo dia e acordando os demais. A câmera então passa a acompanhar pequenos grupos que dão início a suas atividades do dia, trocam de roupas, engraxam suas botas, barbeiam-se e tomam banho. Vê-se a camaradagem entre os jovens, que ajudam um ao outro, seja ao segurar um espelho para o outro barbear-se ou então ajudando ao pentear os cabelos. São planos que contemplam a higiene e a limpeza dos jovens logo ao acordar.

Peter Cohen afirma em seu documentário *Arquitetura da Destruição* (1989) que o *Governo Nacional Socialista* fez uma ampla campanha para que os alemães tornassem suas casas e ambientes de trabalho mais limpos a partir dos primeiros meses de governo de Adolf Hitler, em 1933. Para despertar o ódio dos alemães para com os judeus, a estratégia em *Mein Kampf* e nas demais campanhas de propaganda do governo nazista sempre foi comparar o que se desejava para o futuro alemão com o que o povo judeu representava. O judeu torna-se, a partir de 1933, o elemento central no governo de Hitler, ele é o ponto onde se converge o *Mein Kampf* e todas as campanhas de propaganda. Hitler mesclou raça e saúde, assim como saúde e limpeza num único tema:

[Os judeus] Que eles não eram amantes de banhos podia-se assegurar pela simples aparência. Infelizmente não raro chegava-se a essa conclusão até de olhos fechados. Muitas vezes posteriormente, senti náuseas ante o odor desses indivíduos vestidos de caftan. A isso se acrescentem as roupas sujas e a aparência acovardada e têm-se o retrato fiel da raça. Tudo isso não era de molde a atrair simpatia. Quando, porém, ao lado dessa imundície física, se descobrissem as nódoas morais, maior seria a repugnância. (HITLER, 2001, p.47)

Em o *Triunfo da Vontade* (1935), no *Acampamento da Juventude Hitlerista*, a mensagem é a mesma escrita por Hitler em seu livro, mas na película não está explícita. Para Durand (1973, p.26), os elementos constituintes de uma proposição são aqueles que sustentam as relações elementares, ou seja, “a análise das figuras de retórica indicará simultaneamente quais são os elementos constituintes e quais as relações que existem entre eles”. Deste modo, eles recobrem o “conjunto de unidade de significação contidas na proposição” apenas quando forem utilizados de modo consciente pelo criador em seu jogo retórico.

Durand (1973, p.26) propõe um recorte mais simples com apenas dois elementos: a forma e o conteúdo. O recorte está na base das definições das figuras clássicas e irá gerar nove tipos diferentes de relações entre as proposições. Dos elementos propostos por Durand (1973), esta pesquisa utiliza da relação de elementos variantes com a operação Retórica A (Figuras de Adjunção) e B (Figuras de Supressão), já que Riefenstahl os reproduziu através das Figuras de Adjunção e das Figuras de Supressão, por meio da relação de elementos variantes com a operação retórica; tinha como objetivo reproduzir a comparação por oposição³⁷, por elipse³⁸ e por falsa homologia³⁹.

Nesta sequência, depois de situar o *Acampamento da Juventude Hitlerista*, Riefenstahl escolhe exclusivamente o Plano Médio e o Close-up, de modo a deixar o espectador próximo da ação e concentrado exclusivamente nela. Para excluir possíveis ações ao fundo, limita-se a distância focal da cena e diminui-se a profundidade de campo para não dispersar a atenção de quem assiste.

A importância em mostrar jovens em ações cotidianas como lavar-se, fazer a barba e pentear os cabelos, tem como objetivo transmitir ideais, assim como definir uma oposição, em relação aos judeus. Aqui a oposição permite envolver o espectador do filme em um jogo mais sutil – neste caso, ao contrário de *Mein Kampf*, não é vista ou dita nas cenas de o *Triunfo da Vontade* (1935), mas é encontrada como elemento oculto.

A elipse que a película realiza consiste em suprimir o elemento judaico, mas leva o espectador a criar esta ausência e perceber o elemento ausente; ao associar a falsa homologia, a preterição, finge-se não dizer o que na realidade fica explícito quando associado aos demais elementos. A escolha de closes para a filmagem da maioria destas cenas aproxima o espectador das mesmas, inserindo-o dentro do filme.

Além de tratar o judeu como um elemento “sujo”, para despertar o sentimento antissemita entre os jovens alemães, Hitler visava a convencer que raça e saúde eram a mesma coisa:

³⁷ Oposição – podem ser divididas ao nível da forma (anacronismo) e ao nível do conteúdo (antítese). É na oposição que a imagem publicitária permite um jogo mais sutil, quando o criador tem consciência dos elementos de que dispõe e desenvolve as relações de identidade e de oposição entre estes elementos. A oposição nem sempre é vista ou dita no discurso, ela pode ser encontrada como elemento oculto. (DURAND, 1973, p.33)

³⁸ Elipse – Consiste na supressão de determinados elementos da imagem, sejam objetos ou personagens. A supressão de um elemento na imagem publicitária tem como objetivo levar o leitor a perceber esta ausência e a reconstituir o elemento ausente. (DURAND, 1973, p.41)

³⁹ Falsa homologia – as figuras supressivas da falsa homologia podem ser divididas em dois tipos: o primeiro em que o mesmo significante é apresentado em duas tomadas com sentidos diferentes, mas esta diferença é eludida, é a tautologia; e a o segundo tipo se finge não dizer o que na realidade se diz muito bem, é a preterição. (DURAND, 1973, p.47)

As causas exclusivas da decadência de antigas civilizações são: a mistura de sangue e o rebaixamento do nível da raça, que aquele fenômeno acarreta. Está provado que não são guerras perdidas que exterminam os homens e sim a perda daquela resistência, que só o sangue puro oferece (HITLER, 2001, p. 220).

E atribui novamente a culpa aos judeus:

Se levarmos em consideração as devastações que o bastardismo judaico causa diariamente no povo alemão, reconheceremos mui naturalmente que esse envenenamento de sangue, somente depois de séculos, isso mesmo dificilmente, poderá ser evitado. Em seguida, devemos todos reconhecer como essa decomposição da raça rebaixa os nossos valores arianos, não só os desvaloriza mas também freqüentemente os destrói. (HITLER, 2001, p. 418)

Hitler toma o poder em meio a uma Alemanha devastada financeiramente e com altos índices de desemprego com promessa de renovação, através do sacrifício de todos os alemães. Para Kracauer (2008, p.145), na Alemanha pré-Hitler as oportunidades de crescimento para o cidadão comum eram escassas, mesmo quem havia ascendido financeiramente durante a inflação ou antes dela poderia estar sem dinheiro ou emprego. Foi essa situação econômica que facilitou o crescimento do governo nazista.

Em seu livro, Hitler já havia afirmado que no povo alemão “o instinto de conservação alcançou a forma mais nobre, submetendo o próprio “eu” espontaneamente, à vida da coletividade, sacrificando-o até inteiramente, se o momento o exigir.” (HITLER, 2001, p.221).

Hoje os empregados vivem em massas cuja a existência, sobretudo em Berlim e nas outras grandes cidades, assume cada vez mais um caráter uniforme. As condições de trabalho e os acordos coletivos uniformes estabelecem o formato da existência que, além disso, conforme mostrado, está exposta à influência de poderosas forças ideológicas. (KRACAUER, 2008, p.173)⁴⁰

Na continuação das imagens da Figura 8, ainda no *Acampamento da Juventude Hitlerista* (Figura 9), Riefenstahl destaca cenas do trabalho coletivo entre os jovens, com a finalidade, naquele momento, de preparar a primeira refeição do dia. A cena tem início com um grupo de jovens puxando uma carroça carregada de lenha que segue até

⁴⁰ Tradução livre da autora: Hoy los empleados viven en masas cuya existencia, ante todo en Berlín y en las demás grandes ciudades, assume cada vez más un carácter uniforme. Condiciones laborales y convênios

determinado ponto; a partir daí outros jovens a descarregam, o fogo é aceso e então se vê jovens que cozinham e preparam os alimentos. Em seguida, faz-se uma fila para a refeição, alguns servem e outros são servidos. Há abundância de alimentos nas imagens que são vistas e o espectador assiste à refeição dos jovens, que estão em clima de descontração e entusiasmo.

Figura 9 – Cenas de trabalho no Acampamento da Juventude Hitlerista



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Enaltecer o trabalho braçal em prol da coletividade a fim de se chegar a determinado objetivo foi o que Hitler fez em vários capítulos de *Mein Kampf*, para ele (2001, p.326) “o valor material reside na importância do trabalho realizado, que se avalia pela sua significação em relação à coletividade”. Na cena destacada por Riefenstahl os jovens

colectivos uniformes establecen el formato de la existência que, además, según se mostrará, está expuesta a la influencia de poderosas fuerzas ideológicas.

trabalham juntos, em coletividade, cada qual exerce uma função específica a fim de preparar a refeição de todos.

Segundo Cohen (1989), o governo de Hitler incentivou o trabalho manual entre os alemães, em fábricas e construções desde 1933, em paralelo comparava com o trabalho realizado pelo judeu, denominado pela propaganda nazista como comerciante ou negociador. A propaganda sobre os judeus gerava para o espectador a noção de trabalho preguiçoso, que não objetiva fazer esforço físico para obter lucro. O demonstrativo dessa comparação direta e clara pode ser visto em filmes como *O Eterno Judeu* (1940), de Fritz Hippler, onde o judeu foi caricaturado através de imagens de comerciantes de rua até chegar ao posto de banqueiro; a tentativa era demonstrar ao povo alemão que todas as camadas sociais do povo judeu percorriam o mesmo caminho, ou seja, não gostavam de trabalhar braçalmente.

No período entre-guerras, a inflação havia tomado conta da Alemanha, para Canetti (1995, p.181), “excetuando-se as guerras e revoluções, nada há em nossas civilizações modernas que, em sua amplitude, se possa comparar às inflações. Os abalos que elas provocam são de natureza tão profunda que se prefere ocultá-los e esquecê-los”. Canetti (1995, p.186) afirma ainda que o governo nazista propunha moldar o judeu como elemento ruim, pois este “se dava bem com o dinheiro quando ninguém mais entendia do assunto e se preferia não ter mais coisa alguma a ver com ele”.

A próxima sequência do *Triunfo da Vontade* mostra a Marcha dos Fazendeiros que vão apresentar sua colheita, resultado de seu trabalho braçal, para Hitler na Praça do Mercado Central de Nuremberg, que teve seu nome alterado para Praça Adolf Hitler em 1934.

Figura 10 – Trabalhadores apresentam sua colheita



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Apresentada basicamente por planos médios, esta sequência tem início com um trabalhador que toca um acordeom enquanto está à frente de uma fila de trabalhadores. Eles empunham ferramentas de trabalho no campo, além de produtos que representam suas colheitas. Há closes em crianças e mulheres que acompanham a apresentação. Hitler chega para saudar e agradecer aos trabalhadores, o destaque de Riefenstahl na edição do filme foram os cumprimentos às trabalhadoras, que parecem entrar em êxtase com a aproximação e cumprimentos de Hitler.

Ainda na Praça do Mercado Central de Nuremberg, o espectador verá Hitler em revista aos homens da frente de trabalho. De lá, o *Führer* segue em comitiva para a Sala do Congresso do Partido Nacional Socialista. Durante o trajeto, a cena vista anteriormente, do aeroporto para o hotel, se repete: a população faz um corredor no caminho de Hitler a fim de saudá-lo.

Leni Riefenstahl utiliza-se da Repetição (Figura de Adjunção) da cena de apoio das massas a Hitler em dez das onze sequências da película. Para Klemperer (2009, p.14), “o nazismo se embrenhou na carne e no sangue das massas por meio de palavras, expressões e frases que foram impostas pela repetição, milhares de vezes, e foram aceitas inconsciente e mecanicamente”, e acrescenta “a repetição parece ser a característica principal dessa linguagem” (KLEMPERER, 2009, p.77) .

É na Sala do Congresso⁴¹ que acontece a abertura oficial do 6º encontro do *Partido Nacional Socialista* de 1934. A sequência tem início com a imagem da águia nazista, filmada com câmera baixa, ela surge iluminada e impositiva no espaço. O plano é cortado e vê-se a suástica em primeiro plano de um plano geral alto e, ao fundo, milhares de pessoas. Cabe a Rudolf Hess realizar o discurso da abertura do encontro. Para dar movimento ao filme são intercaladas na edição imagens de símbolos nazistas, como a suástica, a águia e bandeiras, além de rostos de soldados, imagens da multidão presente, políticos e religiosos importantes, do próprio Hitler e de Hess, que fala em nome do *Partido Nacional Socialista*.

Hitler não faz um discurso na abertura do encontro, mas escreve uma proclamação que é lida por Adolf Wagner. Discursam também Alfred Rosenberg, Otto Dietrich, Fritz Todt, Fritz Reinhardt, Richard-Walther Darré, Julius Streicher, Robert Ley, Hans Frank, Josef Goebbels e Konstantin Hierl, todos os principais líderes do *Partido Nacional Socialista* em 1934 e que persistiram até o final da Segunda Guerra Mundial. Foram definidos por Arendt (1989, p.367) como um partido “composto quase exclusivamente de desajustados, fracassados e aventureiros, constituía na verdade um exército de boêmios”. No filme de Riefenstahl, esta sequência é vista somente depois de 25 minutos do início de o *Triunfo da Vontade*.

⁴¹ A Sala do Congresso faz parte do *Reichsparteitagsgelände* (Área de desfile do Partido Nazista em Nuremberg), atualmente abriga o Museu *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände*, um centro de documentação sobre os encontros do Partido Nazista, assim como os Julgamentos de Nuremberg.

Figura 11 – Abertura do 6º Congresso do Partido Nacional Socialista de 1934



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Para Arendt (1989, p.373), o movimento totalitário do Partido Nazista foi uma organização de indivíduos atomizados e isolados, ele “distingue-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual”. Na película de Riefenstahl, essa exigência aparece em todos os discursos, seja proferido por Adolf Hitler ou por um trabalhador, a última frase de todos os discursos da sequência de abertura do 6º Encontro do Partido Nacional Socialista (Figura 11) é “Esperamos a ordem do Führer”, dita por Konstantin Hierl, chefe da Frente de Trabalho Alemão. Arendt (1989, p.373) afirma ainda que “as condições para o seu crescimento [do movimento totalitário] têm de ser artificialmente criadas de modo a possibilitar a lealdade total que é a base psicológica do domínio total”.

Da Sala do Congresso, a película segue para o *Zeppelinfeld*⁴²: a sequência exibida é a apresentação da Frente de Trabalho Alemão, organização nazista criada no ano anterior para substituir todos os sindicatos e associações de classe da antiga República de Weimar; segundo Klemperer (2009, p.47), “visava a organizar o trabalho (físico e mentalmente) e a treinar todos os ‘verdadeiros alemães’”.

Uma massa de 52 mil trabalhadores apresentava-se diante de Hitler e jurava sacrifício e dedicação por todos os alemães. Em *Mein Kampf* lê-se “No povo judeu, a vontade de sacrificar-se não vai além do puro instinto de conservação do indivíduo” (HITLER, 2001, p.223). É a primeira sequência do filme que demonstra para o espectador visualmente a força e a organização do Terceiro Reich.

A sequência tem sua abertura ao som de tambores e trombetas, que são mostrados em câmera baixa através de um close, de modo a evidenciar os instrumentos musicais. A seguir Konstantin Hierl saúda Hitler e afirma “Meu *Führer*, 52 mil trabalhadores esperam a sua ordem”. A massa de trabalhadores empunhando pás é vista pelo espectador do filme do alto, como se a câmera fora os olhos de Hitler. Hitler saúda os trabalhadores presentes que retribuem a saudação nazista. Sob as ordens de Hierl eles apresentam suas pás e a seguir recebem ordens para descansá-las. Tambores são escolhidos para anunciar o início de uma fala coreografada entre os trabalhadores.

A cena a seguir (Figura 12) de o *Triunfo da Vontade* (1935) foi claramente inspirada em *Mein Kampf*. No livro, seu autor demonstra que cada um dos membros do partido, fossem do corpo de trabalho ou do exército, deveriam ter em sua mente a Alemanha, não estados ou regiões isoladas. Esse era um desejo de Hitler.

O exército deve tirar cada jovem do ambiente estreito da sua terra natal e colocá-lo no seio da nação alemã, ensinando-o a ver, não as fronteiras de sua província, mas, sim, as da sua pátria, pois são estas que um dia ele terá de defender. É, portanto, uma loucura deixar o jovem alemão na região em que nasceu. Muito mais acertado é dar-lhe a oportunidade de conhecer a Alemanha, durante o tempo do seu serviço militar. Isso é hoje em dia tanto mais necessário quanto os alemães não costumam viajar, assim alargando os seus horizontes, como o faziam antigamente. Não é contraproducente deixar o jovem bávaro em Munique, o francônio em Nurembergue, o habitante de Baden em Karlsruhe, o Wütembergue em Stuttgart etc? Não seria mais razoável mostrar ao jovem bávaro o Reno e o Mar do Norte, ao hamburguês os Alpes, ao prussiano do este as montanhas da Alemanha Central etc.? O amor pela terra natal deve ser cultivado no exército e não nas guarnições regionais. Toda tentativa de centralização deverá ter a nossa desaprovação, nunca, porém, a que se operar no exército. Mesmo que outras tentativas de centralização não fossem aconselháveis, essa, pelo menos, deve sê-lo (HITLER, 2001, p.428 e p.429).

A consagração cuidadosamente coreografada da Frente de Trabalho alemão é igualmente construída em um modelo de ficção-filme, o texto acima escrito por Hitler em *Mein Kampf* foi adaptado e reproduzido pelos 52 mil trabalhadores para as câmeras de Riefenstahl.

⁴² O *Zeppelinfeld* também faz parte da Área de desfile do Partido Nazista, foi parcialmente destruído ao final da Segunda Guerra Mundial, mas seu palco principal permanece em pé. Atualmente uma autoescola usa seu terreno para aulas de direção.

Figura 12 – Camarada, de onde você é?



Fonte: *Frames do filme Triunfo da Vontade (1935)*⁴³

A cineasta escolhe quase que exclusivamente o close-up para registrar a fala ritmada dos trabalhadores e os seus movimentos: detalhes das pás em posição de descanso, dos tambores que anunciam o início de suas falas, de suas mãos, dos símbolos nazistas, como a suástica e a águia, além do próprio Hitler que observa atento à representação. O final da primeira parte da sequência de apresentação dos trabalhadores para Hitler tem em close novamente a águia nazista e a suástica, enquanto os trabalhadores vibram ao gritar as frases “Uma nação. Um líder. Um Reich. Alemanha!”. Após a frase proclamada pelos trabalhadores, o espectador pode ouvir um tiro de canhão.

⁴³ Discurso do trabalhador: “Aqui estamos prontos para levar a Alemanha para uma nova era. Camarada, de onde você é? De Friesland. E você camarada? Da Bavária. De Kaiserstuhl. De Pomerania. De Konigsberg. Da Silesia. De além mar. De Dresden. Uma nação. Um líder. Um Reich. Alemanha!”.

Na continuação da sequência cinematográfica, Riefenstahl destaca o trabalhador do campo como ferramenta fundamental no processo de crescimento da Alemanha. A câmera encontra o rosto do trabalhador-ator que prossegue com a fala coreografada.

Figura 13 – Trabalhadores alemães



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)⁴⁴

Agora o espectador pode verificar, alternadamente, o ponto de vista da câmera entre close-up e intermediário, a cineasta permite que o espectador mantenha-se muito próximo da cena, com uma visão parcial, porém detalhada do que acontece, permite-se que quem assiste ao filme (re)conheça os trabalhadores em cena, de modo a criar intimidade com

⁴⁴ Discurso do trabalhador: “Hoje estamos todos trabalhando juntos no atoleiro, nas pedrarias, no areal, nos diques do Mar do Norte. Plantamos árvores, florestas farfalham, construímos estradas de vila a vila, de cidade em cidade. Novas extensões de terra para o homem do campo, campos e florestas, terra e pão para a Alemanha.”.

estes. A distância focal desta sequência delimita a amplitude do campo visual de quem assiste, de modo a selecionar os trabalhadores em cena e conduzir o olhar do espectador.

Suas pás ainda descansam, veem-se filas de homens agora em plano médio, o que permite identificar pequenos grupos de modo uniforme, todos parecem exatamente iguais, tanto em suas posições, como para onde direcionam seus olhares, como seguram as pás e até mesmo o semblante e a altura dos trabalhadores é parecida. Mas foi na montagem da película que a diretora pode conferir o drama necessário à sequência de modo a aumentar o suspense do espectador e levá-lo a concentrar-se não apenas nas imagens, mas principalmente no signo ideológico que a cena representa através dos trabalhadores empunhando pás, como se fossem armas, e seu discurso de união em prol da Alemanha.

O indivíduo, para Bakhtin/Volochínov, mesmo que seja responsável pelos seus pensamentos e ideologias, antes de tudo é um produto sócio-ideológico, para ele o conteúdo do psiquismo individual é “tão social quanto a ideologia e, sua individualidade e dos direitos que lhe pertencem é ideológica, histórica, e internamente condicionada por fatores sociológicos”. (BAKHTIN, 2010, p.59). O sujeito irá portar-se de acordo com a sua consciência, mas apoiado no sistema ideológico no qual está inserido.

O signo ideológico irá acontecer na medida em que ele se realiza no psiquismo e esta realização psíquica vive do suporte ideológico, pois “a atividade psíquica é uma passagem do interior para o exterior; para o signo ideológico, o processo é inverso”. Deste modo, é impossível isolar o psiquismo e a ideologia, “o psiquismo se oblitera, se destrói para se tornar ideologia e vice-versa”. (BAKHTIN, 2010, p.65). Então, em todo e qualquer ato de fala:

[...] a atividade mental subjetiva se dissolve no fato objetivo da enunciação realizada, enquanto que a palavra enunciada se subjetiva no ato de decodificação que deve, cedo ou tarde, provocar uma codificação em forma de réplica. Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais. É assim que o psiquismo e a ideologia se impregnam mutuamente no processo único e objetivo das relações sociais (BAKHTIN, 2010, p.67).

Como afirmou Bakhtin/Volochínov (2010, p.72), cada ser humano ocupa “um lugar e um tempo específicos no mundo, e que cada um de nós é responsável, ou “responsável” por nossas atividades”, então Stam (1992, p.17) compreende que se essas

atividades acontecem nas fronteiras entre o eu e o outro, “a comunicação entre as pessoas tem uma importância capital”.

Figura 14 – Bandeiras



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935) ⁴⁵

⁴⁵ Discurso do trabalhador: “Quem não for para as trincheiras, nem ficar sob o fogo das granadas não pode ser considerado soldado. Com nossos martelos, machados, pás e ancinhos, somos a tropa jovem deste Reich. Como em Langemarck, em Tannenberg, em Lege, em Verdun, em Somme, em Duna, nos Flanders, no Oeste, no Leste, no Sul, na terra no mar e no céu. Camaradas enfrentando tudo até a morte.”.

Kracauer (1988, p.341) afirma que essas fileiras da Frente de Trabalho Alemão (Figuras 12, 13 e 14) foram treinadas para falar em coro, as “inumeráveis filas das várias formações do Partido compunham *tableaux vivants* ao longo da enorme área do festival”. Os trabalhadores transformaram-se em ornamentos de massa vivos, que não apenas “perpetuaram a metamorfose do momento, mas simbolicamente apresentaram as massas como superunidades instrumentais”.

Ao final da segunda fala coreografada, a câmera alta aproxima-se em close de trombetas que anunciam o início de uma cantiga, cantada por todos os trabalhadores. Após a canção inicia-se um novo discurso, assim como os dois anteriores, coreografado pelos trabalhadores.

O texto do início da sequência (Figura 12) é repetido para as câmeras de modo a reforçar o que já havia sido dito anteriormente, tanto no que se refere a territórios quanto à lealdade que os trabalhadores, que agora se intitulam soldados, prometem a Hitler e à Alemanha. Como em um coral, o ritmo é mecânico e preciso, segundo Bach (2008, p.137), é uma das poucas cenas, assim como os discursos, onde o som foi captado diretamente, “tecnicamente impossível sem ensaio e, de acordo com Speer, ‘Esta certamente foi ensaiada cinquenta, cem vezes’”⁴⁶

Assim como a sequência do avião de Hitler chegando a Nuremberg (Figura 5), a sequência dos soldados/trabalhadores apresentada nas Figuras 12, 13 e 14 desmentem a afirmação de Riefenstahl de que o *Triunfo da Vontade* seria um filme histórico sem uma única cena construída, como afirmou a Müller (1993).

Para Stam (1992, p.21), os fenômenos apresentados por Freud como manifestações do inconsciente, seriam apenas um “consciente não oficial”, afastado das normas socialmente aceitas, com um discurso “interno”. Então a “consciência oficial, expressa no ‘discurso externo’, faz parte do mundo público cujas ideologias podem ser abraçadas com toda respeitabilidade, sem temor de ofensa ou ridículo”. No entanto, Stam (1992) afirma que ambos, discurso interno ou externo, consciência oficial ou não oficial, são sociais, partilhados por um grupo.

⁴⁶ Tradução livre da autora: “technically impossible without rehearsal, and, according to Speer, “This was certainly rehearsed fifty, a hundred times.”

O fenômeno literário, como qualquer outro fenômeno ideológico, determina-se simultaneamente de fora e de dentro. De dentro, é condicionado pela linguagem e pela própria literatura e de fora, pelas outras esferas da vida social. Mas, na prática, Bakhtin/Medvedev iria rejeitar a metáfora espacial, enganosa, do que está “dentro” ou “fora” da obra. Há um jogo constante nas linhas divisórias entre os dois: o “interior” está sempre se tornando “exterior” e vice-versa. [...] É ingênuo, afirma Bakhtin/Medvedev, pensar que textos artísticos arrancados à unidade de seu mundo ideológico sejam, em seu isolamento, diretamente determinados por fatores econômicos. [...] (STAM, 1992, p.23)

Como em uma apresentação, o ator (Figura 12) pergunta aos demais soldados, um a um, a sua origem “Camarada, de onde você é?” e obtém como resposta diversas cidades, de diferentes regiões da Alemanha. Na figura 14 ocorre a mesma repetição, ao citar novamente diversos lugares do país “Como em Langemarck, em Tannenberg, em Lege, em Verdun, em Somme, em Duna, nos Flanders, no Oeste, no Leste, no Sul [...]”.

Na sequência (Figuras 12, 13 e 14) o *Triunfo da Vontade* dá ao instrumento uma forma artística, adequando harmonicamente a forma e a sua função dentro de sua produção. Quando isso sucede, há uma “espécie de aproximação máxima, quase uma fusão, entre o signo e o instrumento”.

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológicos. [...] O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.* (BAKHTIN, 2010, p.31)

O signo ideológico não é simplesmente uma sombra ou um reflexo da realidade, mas um fragmento material desta realidade, assim “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer”, ele pode estar materializado em uma peça publicitária, em um filme, obra de arte, cartaz ou exposição. O signo deve ser visível no exterior para que uma cadeia ideológica ocorra na consciência individual das massas, de modo uniforme e linear. Para Bakhtin/Volochínov (2010, p.33), “a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico e, conseqüentemente, somente no processo de interação social”.

Porém, o ideológico encontra seu lugar entre indivíduos organizados, como em um partido ou em um exército, sendo assim o meio de sua comunicação. Assim define

Bakhtin/Volochínov (2010, p.36): a consciência irá encontrar sua existência e forma nestes signos criados e organizados por um grupo no curso de suas relações sociais, pois “a lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social”.

Essa sequência é a mais longa do filme de Riefenstahl; agora, a ação realizada pelos soldados/trabalhadores consiste em movimentar as bandeiras nazistas de cima para baixo em movimentos simultâneos, enquanto um dos soldados/trabalhadores proclama um novo texto que evoca as cidades e regiões da Alemanha e a cada região citada ouve-se um tiro de canhão. Para Klemperer (2009, p.80), nessa sequência acontece uma mistura de teatro e religião, “não se ouve qualquer barulho, nem espirro, nem tosse, não se ouve o ruído de papel de embrulho sendo amassado. O congresso do partido é um assunto cultural, e o nacional socialismo é uma religião”.

Quando a câmera aproxima-se de seus rostos (Figura 14) não há mais tranquilidade, estão sérios, concentrados, são soldados que estão preparados para o ataque, as pás não descansam mais, pelo contrário, estão empunhadas em seus braços. Estão prontos para trabalhar pela Alemanha, afirmam: “Camaradas enfrentando tudo até a morte”. Entre suas falas, podem-se observar os espectadores presentes, eles mantêm suas mãos em saudação nazista, a águia nazista aparece ao fundo, imponente. Ao final, descansam novamente suas pás para ouvir o primeiro discurso de Hitler na película de Riefenstahl, é um discurso dirigido aos trabalhadores alemães, presentes ou ausentes no congresso. O espectador observa Hitler (Figura 15) exclusivamente através de uma câmera baixa, em plano médio, afirmar:

“Homens trabalhadores, pela primeira vez vocês vêm aqui desse modo para a inspeção diante de mim e diante de toda a nação alemã. Vocês representam o grande ideal e sabemos disso por milhões de nossos compatriotas, que o conceito de trabalho não será mais um conceito de divisão, mas sim de união, e que não mais haverá alguém na Alemanha que olhará o trabalho do campo como menos importante do que qualquer outro. A nação inteira passará pelo treinamento que vocês passaram. Virá o tempo em que nenhum alemão se juntará a comunidade desta nação a menos que ele tenha sido membro de nossa comunidade antes. E vocês sabem que não só milhares em Nuremberg, estão olhando para vocês, mas nesse momento, toda a Alemanha vê vocês pela primeira vez. E sei que vocês estão servindo a Alemanha com total devoção. Ela vê, com orgulho, seus filhos marchando em suas fileiras”. (Discurso de Hitler aos trabalhadores em o *Triunfo da Vontade*, 1935).

Para retratar Hitler e os trabalhadores, quando é possível identificá-los, Riefenstahl utiliza-se exclusivamente da câmera baixa, contra o céu, através de close ou plano médio. Durante o discurso de Hitler, os trabalhadores mostram-se sérios e comprometidos,

todos olham na mesma direção. A câmera alta é destinada apenas para as imagens de massa, onde se vê a multidão aglomerada no espaço a fim de ouvir o *Führer*. O final da sequência mostra os trabalhadores em marcha empunhando novamente suas pás.

Figura 15 – Discurso de Hitler aos trabalhadores



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Na terceira parte da sequência que registra a *Frente de Trabalho Alemão* (Figura 14), a cineasta utiliza da Figura de Adjunção, por meio da Repetição para reforçar o que havia sido retratado na encenação anterior dos trabalhadores (Figura 12) e na última parte da sequência, onde acontece o discurso de Hitler (Figura 15). São dois temas principais repetidos: demonstrativo de que os soldados deveriam estar por toda a Alemanha e o discurso que Hitler faz exigindo a doação dos soldados pelo país.

Em o *Triunfo da Vontade* (1935) estes trabalhadores, dispostos a trabalhar pelo *Reich*, também juram lealdade para o *Führer*. Vê-se então Hitler incentivando os trabalhadores do campo, de modo a falar não apenas com estes, mas com todos os trabalhadores alemães. Assim sendo, o discurso verbal que direcionou aos presentes e aos espectadores do filme deveria construir a sua identidade neste intercâmbio de linguagem com os demais, o discurso contempla não apenas o visível, mas principalmente aquilo que não foi dito.

Novamente, nas cenas da película de Riefenstahl encontram-se as Figuras de Adjunção e as Figuras de Supressão, por meio da oposição, da elipse e da falsa homologia: a elipse permite que se reconstrua o elemento oculto e é na oposição do elemento visível (trabalhador alemão) com o elemento oculto (judeu) que irá acontecer a relação de identidade com o espectador do filme, a criação da falsa homologia acontece quando se faz de conta que não se disse o que está evidente na tela do cinema e, principalmente, está claro para o espectador.

Além do discurso de Hitler, a imagem artístico-simbólica de pás, carregadas pelos 52 mil trabalhadores, converte-se num produto ideológico. O signo representante do trabalho é materializado em objeto físico, que passa a refletir e refratar a realidade que se deseja para o futuro daquele país, ele irá desempenhar a função de representação e torna-se o signo ideológico destas cenas. O signo precisa transformar-se em visível (pás) para que a cadeia ideológica aconteça na consciência individual das massas que assistem ao filme.

Os jovens que aparecem devidamente uniformizados e igualmente organizados durante toda a sequência para representar o trabalho pela Alemanha impunham suas pás como se estivessem portando armas, mesmo que esta apresentação dos trabalhadores para Hitler tivesse apenas como tema a Frente de Trabalho do Reich, é impossível que o espectador não perceba o militarismo presente na sequência.

Klemperer (2009, p.103) afirma que o discurso de Hitler não é dirigido apenas aos representantes do povo, pelo contrário, o discurso é destinado a todos os alemães e, por isso, precisa ser popular: “O que é mais popular é mais concreto. Quanto mais o

discurso se dirige aos sentimentos, quanto menos se dirige ao intelecto, mais popular ele é”. Para isso é preciso deixar a inteligência de lado e transformar-se em sedução.

A evidência de que seu discurso é destinado para a câmera cinematográfica explicita-se através de suas palavras: “E vocês sabem que não só milhares em Nuremberg estão olhando para vocês, mas nesse momento, toda a Alemanha vê vocês pela primeira vez. E sei que vocês estão servindo a Alemanha com total devoção. Ela vê, com orgulho, seus filhos marchando em suas fileiras”. Além do discurso falado, Klemperer também considera que o cenário faz parte do discurso:

Em certo sentido, pode-se considerar que a praça em que o discurso é proferido, o salão ou a arena de onde se fala à multidão, locais sempre decorados com estandartes e bandeirolas, são parte do discurso ou até mesmo o próprio corpo do discurso que é inserido ou encenado dentro desse quadro. (KLEMPERER, 2009, p.103)

Apesar dos inúmeros discursos proferidos durante o congresso, para Kracauer (1988, p.341), os discursos de o *Triunfo da Vontade* “desempenharam um papel secundário”, pois os discursos “tendem a apelas para a razão, assim como ao intelecto de seus ouvintes; mas os nazistas preferiam reduzir o intelecto, trabalhando primariamente sobre as emoções”.

Em seu livro, Hitler (2001, p.326) repete exaustivamente que seria necessário valorizar o trabalhador do campo, já que este era considerado um profissional de nível inferior pelos demais alemães, para ele “o filho de um alto funcionário público não deve ser operário, porque é superior a não importa que filhos cujos pais foram operários. Isto está de acordo com a idéia que hoje se faz do trabalho manual”. Na sequência projetada por Riefenstahl, o trabalhador do campo recebe mais destaque que o próprio exército, de modo a valorizá-lo.

Diante disso, o *Partido Nacional Socialista* deveria valorizar o trabalho manual. Para Hitler (2001, p.326), “o Estado nacionalista deve se esforçar por modificar a atual concepção do trabalho. Se necessário, mesmo por uma educação secular, deve o Estado acabar com o desprezo pela atividade física e valorizar os homens não pela sorte de trabalho que desempenham mas pela forma e vantagens de sua atuação”.

Também em *Mein Kampf*, Hitler (2001, p.113) destaca que o povo judeu não tinha interesse em trabalho manual, eles são “povos que, como zangões, conseguem infiltrar-se no resto da humanidade, a fim de, sob todos os pretextos, fazer com que os outros

trabalhem para si, podem, mesmo sem possuírem um “habitat” determinado e limitado, formar um Estado”.

O *Partido Nacional Socialista* insistiu em sua propaganda política que o alemão deveria fazer sacrifícios individuais para se chegar a um objetivo coletivo, como o aumento do número de empregos no país, para Hitler “quanto mais aumenta a disposição a sacrificar interesses puramente pessoais, tanto mais se desenvolver a capacidade para erigir comunidades mais importantes” (HITLER, 2001, p.220).

Paralelamente a esse comportamento objetivado para o alemão, o judeu foi contraposto como alguém individualista e egoísta, sem objetivo comum com os demais cidadãos, fossem eles judeus ou alemães: “Sua habilidade (ou melhor, sua falta de escrúpulos), em todas as questões financeiras sabe se arranjar para extorquir sempre novos recursos dos súditos explorados, recursos que aos poucos vão desaparecendo”. (HITLER, 2001, p.230).

Nas sequências das figuras 14 e 15 há também um aviso direcionado aos espectadores, Hitler afirma: “A nação inteira passará pelo treinamento que vocês passaram. Virá o tempo em que nenhum alemão se juntará a comunidade desta nação a menos que ele tenha sido membro de nossa comunidade antes”, já o trabalhador diz “Quem não for para as trincheiras, nem ficar sob o fogo das granadas não pode ser considerado soldado. [...] Camaradas enfrentando tudo até a morte”.

A repetição aqui tem como função principal reforçar o que é considerado mais importante para ser transmitido ao espectador, ela acontece numa única relação de identidade, por meio do conteúdo dos discursos de Hitler e do trabalhador alemão.

A sequência seguinte mostra o novo líder da SA em um discurso aos soldados no período noturno, a seguir uma grande cena de fogos de artifício é vista nos céus de Nuremberg. O dia seguinte tem início com uma reunião de Hitler com a Juventude Alemã no Estádio de Nuremberg (*Deutsches Stadion*⁴⁷). Lê-se Mein Kampf:

Para que esse sentimento nacionalista seja verdadeiro e não meramente artificial, já na juventude deve-se manter no cérebro de cada um a convicção firme de que *quem ama seu povo deve prová-lo somente pelo sacrifício de que é capaz em favor do mesmo* (HITLER, 2001, p.321).

⁴⁷ O *Deutsches Stadion* também faz parte da Área de desfile do Partido Nazista. Obras foram iniciadas para torná-lo maior em 1938, e interrompidas com o início da Guerra. Inundado, transformou-se em um lago.

Seu discurso de *Mein Kampf* repete-se ao falar com os Jovens no Estádio Alemão, assim como o conteúdo ideológico, que visava à extinção de classes sociais entre os jovens, a preservação da raça alemã, a não mistura de sangue. O discurso aqui não é explícito como em seu livro, mas o elemento de elipse está presente e permite a sua identificação.

Figura 16 – Discurso de Hitler aos jovens



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Novamente a sequência tem início ao som de trombetas e tambores filmados em close. Ao mudar o close para um plano médio, o espectador vê os músicos, na verdade adolescentes que compõem uma jovem banda; outros instrumentos musicais também são vistos na tela cinematográfica. A banda anuncia a chegada de Hitler ao estádio alemão para falar com os jovens. Em plano médio, veem-se jovens curiosos que se aglomeram perto da entrada do estádio, a câmera registra-os em estado de euforia com a chegada do *Führer*. Um deles é registrado no alto de um poste com o braço erguido em saudação, outros ficam na ponta dos pés para conseguir enxergar, outros ainda sobem nos ombros de colegas mais altos e o espectador finalmente também vê a chegada de Hitler.

Saudados pela multidão presente, Hitler chega acompanhado por Baldur von Schirach, líder da Juventude Hitlerista, por Goebbels, Ministro da Propaganda, por Martin Bormann, secretário de Hitler e chefe da Chancelaria do Partido, além do deputado Rudolf

Hess. A banda marcha em apresentação musical, detalhes de bandeiras com a suástica são destacados, closes são feitos nos instrumentos e nos músicos, vê-se através de planos gerais a multidão em êxtase, além do próprio Hitler que observa a tudo.

Baldur von Schirach, o líder da juventude, inicia a reunião através de seu discurso. Ele afirma:

Meu *Führer*! Meus camaradas! De novo experimentamos o momento que nos faz felizes e orgulhosos. As suas ordens meu *Führer*, os jovens estão encarando a geração jovem que não conhece classe e casta. A geração jovem do nosso povo irá atrás de você. Você demonstrará o seu grande sacrifício por esta nação, assim se faz o desejo da juventude para ser abnegado. Porque você encarna o conceito de fidelidade para nós. (Discurso de Baldur von Schirach no estádio alemão em o *Triunfo da Vontade*, 1935).

Durante o discurso do líder da Juventude Hitlerista, o espectador pode observar, além de Schirach, os jovens que estão atentos às suas palavras, closes em seus rostos são intercalados com imagens da multidão presente e do próprio Hitler, sempre filmado em câmera baixa, contra o céu. O mesmo sucede quando Hitler fala aos jovens, no entanto, agora o orador recebe um destaque maior na câmera cinematográfica, mas os closes nos jovens, assim como as imagens de massa são intercalados na edição.

Nesta sequência em que Hitler discursa⁴⁸ aos jovens, ele pede que estes sejam fortes, obedientes e não permitam a existência de classes sociais, afirma também que os jovens são “carne de nossa carne, sangue de nosso sangue! E suas mentes jovens estão repletas do mesmo ideal que nos orienta”. Ele refere-se ao ideal que orienta o partido: o antissemitismo; a elipse criada em seu discurso suprime novamente o elemento judaico, mas permite que a juventude e, principalmente, o espectador do filme o reconstitua. Em *Mein Kampf*, Hitler é explícito:

⁴⁸ Discurso de Hitler: “Meus jovens alemães, após um ano, tenho a oportunidade de dar-lhes as boas-vindas. Aqueles que estão aqui no estádio são um pequeno segmento da massa que está lá fora por toda a Alemanha. Desejamos que vocês, rapazes alemães e garotas, absorvam tudo que nós esperamos da Alemanha para um novo tempo. Queremos ser uma nação unida e vocês meus jovens, formação esta nação. No futuro não desejamos ver classe, se vocês precisam impedir que isso apareça entre vocês. É apenas um segmento das massas. E vocês precisam se educar para tal. Queremos que estas pessoas sejam obedientes e vocês devem praticar a obediência. Desejamos que as pessoas almejem a paz, mas também sejam corajosos e vocês alcançarão a paz. Não queremos que esta nação seja fraca, ela deve ser forte e vocês precisam se endurecer enquanto são jovens. Vocês precisam aprender a aceitar privações sem nunca esmorecer. Não importa o que criemos e façamos, nós passaremos, mas em vocês a Alemanha viverá. E quando nada restar de nós, vocês levantarão o pavilhão que há algum tempo nós levantamos do nada. E sabem que não pode ser de qualquer outro modo, como estarmos juntos de nós mesmos. Porque vocês são carne de nossa carne, sangue de nosso sangue! E suas mentes jovens estão cheias do ideal que nos orienta. Vocês estão unidos a nós, enquanto as grandes colunas do movimento marcharem pela Alemanha vitoriosa, sei que vocês se juntarão as colunas. E nós sabemos que a Alemanha está diante, dentro e atrás de nós. A Alemanha marcha dentro de nós”

Só o conhecimento dos judeus ofereceu-me a chave para a compreensão dos propósitos íntimos e, por isso, reais da social-democracia. Quem conhece este povo vê cair-se-lhe dos olhos o véu que impedia descobrir as concepções falsas sobre a finalidade e o sentido deste partido e, do nevoeiro do palavreado de sua propaganda, de dentes arreganhados, vê aparecer a caricatura do marxismo. (HITLER, 2001, p.43)

Para Arendt (1989, p.358), o desejo de Hitler pela extinção das classes sociais é um fenômeno que sucede, pois os movimentos totalitários não conseguem organizá-las, no entanto, são bem sucedidos ao organizar as massas. Foi entre a massa que o governo nazista encontrou a maioria de seus membros, segundo Arendt (1989, p.362), eram sujeitos “que nunca antes haviam participado da política” e por isso foi possível “a introdução de métodos inteiramente novos de propaganda política”, suas principais características eram o isolamento e falta de relações sociais.

Embora as mortes em campos de concentração e extermínio só tenham acontecido em ampla escala a partir de 1941, Hitler não tinha dúvidas do destino que gostaria de dar aos judeus ainda em 1924, quando escreveu *Mein Kampf*:

Se, no começo e durante a Guerra, tivéssemos submetido à prova de gases asfixiantes uns doze ou quinze mil desses judeus, desses corruptores de povos, prova a que, nos campos de batalha, se submeteram centenas de milhares dos nossos melhores operários alemães de todas as categorias, não se teria visto o sacrifício de milhões de nossos compatriotas das linhas de frente. (HITLER, 2001, p.503).

Para Arendt (1989, p.405), o tema central da propaganda nazista sempre foi a questão judaica “no sentido de que o anti-semitismo já não era uma questão de opinião acerca de um povo diferente da maioria, nem uma questão de política nacional”. Hitler (2001, p.250), não desejava que o povo alemão tivesse apenas antipatia pelo judeu, mais que isso, afirma que “o ódio é mais durável que a simples antipatia, e a força motriz das grandes evoluções, em todos os tempos, não foi o conhecimento científico das grandes massas mas sim um fanatismo entusiasmado, uma onda histérica que as impulsionava”.

Canetti (1995, p.186) acredita que o nazismo utilizou-se dos judeus como “descarga” para a crise de inflação que assolou a Alemanha, no tratamento que destinou aos judeus “o nacional-socialismo repetiu com a máxima exatidão o processo inflacionário. Primeiro, os judeus foram atacados como ruins e perigosos, como inimigos”. Deste modo, para Canetti (1995, p.71), o governo nazista produziu uma forma de terror na população alemã frente aos judeus:

Decide-se que se está ameaçado de aniquilação física e proclama-se publicamente, perante o mundo todo, tal ameaça. “Eu posso ser morto”, declara-se, ao mesmo tempo em que, veladamente, se pensa: “porque quero matar este ou aquele.” Na realidade, a tônica teria de recair sobre a oração complementar: “Quero matar este ou aquele e, por isso, posso eu mesmo ser morto”. Em relação, porém, ao início da guerra, a seu eclodir, ao nascimento da disposição beligerante entre as pessoas, o que se admite é tão-somente a primeira versão. Quer se seja verdadeiramente o agressor ou não, buscar-se-á sempre criar a ficção de que se está ameaçado. Tal ameaça consiste no fato de alguém arrogar-se o direito de matar outra pessoa. (CANETTI, 1995, p.71).

Na sequência (Figura 16), também se vê o que Kracauer (2009, p.91) define como Ornamentos de massa, onde blocos maciços de pessoas estão presentes para ouvir e saudar em êxtase o líder alemão. Para Kracauer (1988, p.343), “como ornamentos de massa elas apareceram para Hitler e para sua equipe, que devem tê-los apreciado como configurações simbolizando a prontidão das massas a serem moldadas e usadas ao desejo de seus líderes”, esta solidez que as massas representam na película de Riefenstahl deve levar o espectador a acreditar na solidez do mundo governado pelo nazismo.

Os ornamentos de massa estão presentes em dez (10) das onze (11) sequências de o *Triunfo da Vontade*, é um elemento de repetição ao qual Riefenstahl recorre durante toda a captação e edição de imagens: são vistos blocos de pessoas para recebê-lo no aeroporto (Figura 5), em seu trajeto para o hotel no centro da cidade (Figura 6), nas barracas do acampamento da Juventude Hitlerista, na iluminação criada para os encontros noturnos, durante a Marcha dos Fazendeiros, na revista dos homens da Frente de Trabalho, dos homens da SA e da SS, na Sala do Congresso, tanto na abertura quanto no fechamento do Congresso (Figuras 11 e 20), em seu discurso aos jovens e no desfile que acontece no centro de Nuremberg. A única sequência que não apresenta imagens de ornamentos de massa é a que mostra o amanhecer na cidade de Nuremberg.

A próxima sequência mostra Hitler, acompanhado de Hermann Goering e Werner Von Blomberg, revistando as unidades de *Reichswehr* (Defesa do Império), nome do Conjunto de Forças Armadas da Alemanha, em uma demonstração de força militar. Apresentam-se ao *Führer* o regimento da cavalaria, além de carros armados. É a partir de então que o filme de Leni Riefenstahl destaca o exército, bem como suas divisões. Até este momento da película os temas foram saúde e trabalho, o espectador ainda não havia visto a força militar do Terceiro Reich.

Para Canetti (1995, p.172), o alemão sentia-se seguro no exército, “sentia-se protegido; sentia-se um entre muitos”, era o símbolo de massa da nação e este foi o ponto

sensível para ascensão do nazismo na Alemanha. Hitler (2001, p.469) destaca em *Mein Kampf* sua ira ao Tratado de Paz, afirmando que este “foi imposto ao povo alemão”, mas reconhece que o mesmo poderia gerar o crescimento do nazismo, pois os “tratados de paz cujas condições caem sobre os povos como chicotadas, não raras vezes são o primeiro toque de reunir para o ressurgimento nacional”. Além disso, Canetti (1995, p.171) reitera que “o símbolo de massa dos alemães era o *exército*”.

Nenhum mais portentoso edifício se poderia levantar a essa instituição do que a proclamação da verdade: o exército foi caluniado, odiado, combatido por todos os indivíduos sem valor, mas foi temido. Se a fúria dos aproveitadores internacionais em Versailles se dirigia contra o antigo exército alemão é que este era o último reduto das nossas liberdades na luta contra o capital internacional. Não fosse essa força ameaçadora, a intenção de Versailles se teria realizado muito antes. O que o povo alemão deve ao exército pode-se resumir nesta palavra: tudo. (HITLER, 2001, p.206).

Depois da quase extinção do exército alemão pelo Tratado de Versalhes, o *Triunfo da Vontade* registra em Nuremberg o seu ressurgimento, é a primeira vez que os alemães verão o exército renascido após a Primeira Guerra Mundial.

Figura 17 – Regimento da Cavalaria



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Para apresentar o exército ao espectador da película, Riefenstahl utilizou-se exclusivamente do plano médio, assim, quem assiste ao filme sente-se novamente uma testemunha privilegiada da cena, conseguindo observar a ação realizada de muito perto. Além disso, utiliza-se da regra dos terços em pelo menos 50% da sequência, como pode ser observado no segundo, terceiro e sexto quadros da Figura 17, de modo a conduzir o olhar de

quem assiste. Novamente, apresenta a cena com uma profundidade de campo baixa, para isolar os acontecimentos ao fundo e concentrar a atenção do espectador na ação selecionada.

A sequência tem início com um plano médio filmado na contraluz, onde só é possível ver o contorno de homens e de bandeiras, vê-se posteriormente um soldado montado em um cavalo, seguido do restante da cavalaria. Então o espectador pode ver com clareza Hitler, Goering e Blomberg. Juntam-se ao desfile da cavalaria os carros armados do exército. A cavalaria segue desfilando através de planos na contraluz, o que gera um tom místico, quase religioso, à sequência de Riefenstahl. Os líderes e os demais soldados observam a apresentação.

Para Hitler (2001, p.348), o povo alemão jamais deveria esquecer Versalhes, era preciso “gravar na cabeça do povo para sempre o ódio contra esse tratado”, deste modo seria possível para o *Partido Nacional Socialista* “mais tarde, quando essa obra de mentiras, em formas brilhantes, aparecesse na sua dura realidade, a lembrança de nossa atitude de outrora servisse para conquistar para nós a confiança do povo”.

Canetti (1995, p.180) afirma que a “proibição do exército [para o alemão] foi como a proibição de uma religião. A fé dos pais fora coibida; restabelecê-la era o dever sagrado de cada um”. Canetti reitera que a lembrança de Versalhes para o povo alemão remexia em sua ferida mais dolorosa “de modo que ela seguia sangrando e não cicatrizava jamais. Enquanto a palavra Versalhes prosseguisse sendo pronunciada com toda a energia nas assembleias das massas, estava afastada toda e qualquer possibilidade de cura”.

O *Triunfo da Vontade* indica que, apesar de a Alemanha ainda não ter rompido com o Tratado de Versalhes quando fora gravado, Hitler havia feito o exército ressurgir. Mas quando o filme chegou aos cinemas, em SS 28 de março de 1935, há apenas duas semanas a Alemanha anunciara sua saída do acordo de paz, em 16 de março de 1935, assinado ao final da Primeira Guerra Mundial, o que aumentou a esperança dos alemães no renascimento do exército e, conseqüentemente, o impacto do filme dentro do país.

No dia seguinte, acontece a Revista da SA e da e uma homenagem aos mortos, com destaque ao falecido ex-presidente Hindenburg no *Luitpold Arena*⁴⁹. Para Bach (2008, p.129), homenagear Hindenburg foi uma das estratégias de Hitler para ganhar o apoio dos militares, que até o momento não eram completamente favoráveis ao governo nazista.

⁴⁹ A *Luitpold Arena* foi destruída pelos Aliados em 1945, apenas seu *Ehrenhalle* (Salão de Honra) permanece intacto em Nuremberg, no restante do espaço há um gramado, cercado por árvores

Figura 18 – Homenagem aos mortos



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Possivelmente a mais dramática das sequências de o *Triunfo da Vontade*, a homenagem aos mortos é também uma demonstração de força e poder do governo Nacional Socialista. Ela tem início com um close na imponente águia nazista, filmada em câmera baixa, que decorava parte da *Luitpold Arena*, cujos pés estão apoiados na suástica. Em uma fusão, o espectador vê seus líderes do alto, em plano geral.

A edição do filme intercala tomadas verticais realizadas no alto com tomadas horizontais feitas no *Ehrenhalle* (Salão da Honra da *Luitpold Arena*). Do Salão da Honra é possível ver a multidão presente agora do chão, além de três gigantes bandeiras ao fundo que estampam a suástica. Tornou-se uma das cenas mais reproduzidas da película, onde se vê Heinrich Himmler (líder da SA), Adolf Hitler e Viktor Lutze (líder da SS) passando por milhares de pessoas em direção a uma grande coroa funerária. Para Kemp (2011, p.141), na cerimônia de homenagem aos mortos da guerra “Hitler marcha por blocos maciços de dezenas de milhares de membros fardados do partido, em uma cerimônia claramente organizada para fazer sentido visual apenas através da lente de uma câmera montada nas alturas”.

A sequência e o efeito visual que Riefenstahl construiu (Figura 18) só pode ser observado através da câmera de cinema. Foram alternados planos gerais (de multidão) com closes (de símbolos nazistas, como a suástica e a águia) na edição do filme, de modo a gerar ao espectador imagens impossíveis de serem vistas se este estivesse presente na cerimônia. Além disso, os planos gerais foram realizados de modo vertical, com a câmera alta, através de um carrinho⁵⁰ que estava anexado às bandeiras, de modo a gerar mais fluidez na película.

Num espaço construído exclusivamente para o Encontro do Partido Nacional Socialista, a película evolui numa tensão crescente:

[...] o filme representa a completa transformação da realidade, sua completa absorção pela estrutura artificial do Congresso do Partido. Os nazistas haviam preparado meticulosamente o terreno para tal metamorfose: grandiosos arranjos arquitetônicos foram construídos para acompanhar os movimentos de massa e, sob supervisão pessoal de Hitler, planos precisos de marchas e paradas foram projetados e ensaiados bem antes do evento. Assim, o congresso podia evoluir literariamente num espaço e num tempo próprios; graças à perfeita manipulação, se tornou não tanto uma demonstração espontânea, mas uma gigantesca extravagância sem lugar para nenhuma improvisação. Este show encenado, que canalizou as energias psíquicas de milhares de pessoas, diferiu dos monstruosos espetáculos usuais apenas pelo fato de ter pretendido ser uma expressão da existência real do povo. (KRACAUER, 1988, p.341).

A câmera aproxima-se dos três líderes, que por sua vez avançam em direção à coroa funerária, posicionada no centro do Salão de Honra, e estes permanecem em silêncio, o espectador os vê em plano médio. O Salão de Honra possui colunas que o cercam, tais colunas estão acesas, como tochas gigantes delimitando o espaço de honra. Na edição do filme são intercaladas as imagens dos líderes, as colunas em chamas e a suástica. Os líderes deixam o Salão de Honra e retornam ao lado oposto da *Luitpold Arena* para assistir a SA e a SS prestarem seus juramentos a Hitler.

Hitler dirige-se ao palco principal da *Luitpold Arena*, trombetas anunciam o início do desfile da SA e da SS, milhares de bandeiras nazistas tomam o campo da arena. Riefenstahl intercala novamente tomadas do alto e tomadas do chão, com imagens de Hitler, novamente filmado em câmera baixa, contra o céu. Após a passagem das bandeiras, homens

⁵⁰ Segundo Müller (1993), Albert Speer construiu um carrinho para Leni Riefenstahl poder realizar tomadas do alto. No último quadro da Figura 18 é possível ver a cineasta em ação dentro desse carrinho, entre a primeira e a segunda bandeira.

portando tambores descem sincronizados as escadas da Arena. A câmera ao retornar para o palco principal encontra agora Viktor Lutze, chefe da SS, que abre a cerimônia.

Meu Führer, como cumprimos nosso dever no passado também iremos fazê-lo no futuro. Aguardamos apenas a sua ordem. E nós camaradas só sabemos uma coisa, seguir a ordem do nosso Führer e provar que somos os mesmos de sempre. Nosso Führer, Adolf Hitler. Salve! Vitória! Salve! Vitória! (Discurso de Viktor Lutze na *Luitpold Arena* em o *Triunfo da Vontade*, 1935).

Assim como nos discursos anteriores, a repetição de que os presentes aguardam a ordem de Hitler acontece. No entanto, antes o juramento acontecia entre os jovens e trabalhadores, agora o discurso é dirigido aos militares, há preocupação no discurso de Lutze, que se percebe também na fala de Hitler:

Homens da SA e da SS. Há poucos meses uma sombra negra espalhou-se pelo movimento. Nem a SA ou outra instituição do Partido tem ligação com essa sombra. São perdedores, aqueles que acreditam que uma divisão ocorreu no movimento. Em nosso movimento unido. Ele permanece firme com esta formação hoje, como nós na Alemanha permanecemos intactos. E se alguém se colocar contra a minha SA, seu desejo não romperá a SA, apenas destruirá a si mesmo. Só um lunático ou mentiroso deliberado pode pensar que eu ou qualquer pessoa tentará dissolver o que nós mesmos construímos ao longo destes anos. Não camaradas, estamos firmes pela nossa Alemanha e assim permaneceremos. Agora lhes dou as novas bandeiras, convencido de que estou, entregando-as nas mãos mais leais da Alemanha. No passado vocês provaram sua lealdade milhares de vezes. É assim no presente e não será diferente no futuro. Assim eu os saúdo como meus fiéis homens da SA e da SS. Salve a Vitória! Salve! Salve! Salve! (Discurso de Adolf Hitler na *Luitpold Arena* em o *Triunfo da Vontade*, 1935).

O congresso de 1934 seria decisivo para a permanência de Hitler no poder, em junho de 1934 ele assumira o assassinato do ex-líder da SA, Ernest Röhm, alegando traição. Em seu discurso, Hitler tenta uma aproximação maior com seus membros, visando conquistar o apoio dos militares. Após o seu discurso, uma salva de tiros de canhão marca o início da apresentação das novas bandeiras do *Partido Nacional Socialista*. Hitler toca todas as bandeiras, uma a uma, num ritual quase religioso, como se pudesse protegê-las ou abençoá-las. Novamente vê-se a águia e a suástica, esta, porém, agora mais imponente em uma bandeira gigante, é filmada em câmera baixa, criando na tela uma dimensão fantasiosa que se estende aos céus.

A *Luitpold Arena* tinha capacidade para receber 185 mil pessoas e nas tomadas registradas por Riefenstahl do alto, percebe-se que não há espaços livres: a arena foi tomada por membros da SA e da SS, que agora, prestavam juramento de sua lealdade a Hitler, numa clara demonstração de força militar que começava a renascer, desde a sua limitação imposta anteriormente pelo Tratado de Versalhes.

A penúltima sequência da película é uma revista com os paramilitares na então Praça do Mercado Central de Nuremberg, então renomeada para Praça Adolf Hitler, a única revista que acontece diante da população; em seguida, um grande desfile acontece no centro de Nuremberg com todos os membros do *Partido Nacional Socialista* que estavam no encontro, trabalhadores, militantes da juventude hitlerista e militares.

Figura 19 – Desfile na Praça Central de Nuremberg



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

A sequência tem início com Hitler desfilando em pé com a mão levantada em saudação nazista, dentro do seu carro pelas ruas de Nuremberg, o espectador o vê através de um plano médio. A câmera aos poucos revela que Hitler está no primeiro carro de vários que seguem atrás dele, em fila. A multidão em êxtase novamente faz um corredor para ver os membros do *Partido Nacional Socialista* e seu líder em carreta pela cidade. Riefenstahl revela que não apenas a população que está na rua assiste ao desfile, mas há uma multidão nos prédios de Nuremberg que assiste e repete a saudação nazista do alto. Na Praça Central de Nuremberg milhares esperam por Hitler.

Tambores tocam e registram o início da apresentação de todos aqueles que participaram do Congresso. São cenas que impressionam pelo alto número de soldados e trabalhadores que se apresentam diante de Hitler e da população de Nuremberg. Para Kracauer (1988, p.332), “em o *Triunfo da Vontade* ornamentos espetaculares de massas excitadas e tremulantes bandeiras com a suástica servem para substanciar a fraude coletiva que os governantes nazistas criaram e dirigiram sob o nome de Alemanha”.

Blocos de soldados marchando simetricamente desfilam diante de Hitler, dos líderes do *Partido Nacional Socialista* e da população de Nuremberg: eles são filmados de perto, de longe, de frente, de costas; detalhes de seus capacetes, botas e armas e até mesmo suas sombras são exibidos na tela cinematográfica. É preciso intercalar as tomadas na edição do filme para manter o espectador atento e interessado.

Para registrar o desfile, que durou cinco horas, Riefenstahl alternou diversos ângulos da câmera, utilizando-se de câmera alta, baixa e normal; também trabalhou com closes, planos médios e planos gerais; intercalou, como no início da película, imagens de Hitler e os soldados com imagens da cidade de Nuremberg, através de fontes e estátuas; filmou o eufórico cidadão comum que acompanhava o desfile de suas janelas e prestava seu apoio ao Governo Nacional Socialista, repetindo novamente o gesto de saudação nazista.

Toda vez que os filmes de propaganda nazista retratavam suas alegres multidões, ressaltavam primeiros planos de rostos possuídos por um fanatismo fronteiro à histeria. Ao chamar esse fanatismo de entusiasmo, Goebbels estava sendo pelo menos uma vez muito modesto; na realidade, era a “brilhante chama” da histeria de massa que ele alimentava tão cuidadosamente. Goebbels pronunciou estas palavras no Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934; e o *Triunfo da Vontade*, o filme sobre esse congresso, as ilustra de modo completo. (KRACAUER, 1988, p.340).

Klemperer (2009, p.115) reitera Kracauer ao afirmar que “o nacional socialismo se baseou no fanatismo e seu sistema de educação usou todos os meios possíveis

para treinar o fanatismo”. O desfile que encerra o congresso para o público de Nuremberg é uma repetição da abertura do congresso na cidade. Hitler assistiu a ele, durante as suas cinco horas de duração, em pé, dentro do seu carro, ao invés de em um palanque fixo. Para Kracauer (1988, p.341), os “símbolos escolhidos para estimular podem ajudar a total mobilização”, já que Nuremberg estava coberta por bandeiras com a suástica, além disso, os nazistas “não satisfeitos com o fato de terem criado um estado de êxtase, os líderes do congresso tentaram estabilizá-lo através de técnicas comprovadas que utilizavam a magia de formas estéticas para conferir consistência a multidões voláteis”.

A última a desfilar na tela cinematográfica é a SS, a máquina de morte que logo estaria em toda a Alemanha. Para Arendt (1989, p.464), após 1933, vê-se Hitler “bastante desejoso de ajudar a transformar a SS numa espécie de sociedade secreta”, através de uma ordem sua, em julho de 1934, na qual “a SS era promovida à posição de organização independente dentro do partido nazista”.

Segundo Arendt (1989, p.418), a SS foi fundada em 1926, como a formação de elite da SA, posteriormente separada desta em 1929 e subdividida no início da Segunda Guerra em Tropas de Choque e unidades da Caveira, estas últimas guardavam os campos de concentração. Mais tarde foram novamente reunidas para formar a SS-Armada e o Serviço de Segurança.

A última sequência do *Triunfo da Vontade* é a cerimônia de encerramento do *6º Encontro do Partido Nacional Socialista*, que acontece no Salão do Congresso em Nuremberg. A sequência tem início com a águia nazista iluminada e filmada em plano médio. Através de um plano médio, vê-se Hitler entrar no corredor do saguão seguido de todos os líderes do Partido Nacional Socialista. A câmera abre-se para um plano geral e pode-se ver a multidão que mantém suas mãos erguidas, novamente repetindo a saudação nazista.

Todos os líderes, além do próprio Hitler, atravessam a Sala do Congresso e posicionam-se próximos ao palco. Dá-se início a um grande desfile de bandeiras nazistas. Mais uma vez, Riefenstahl intercala na edição da película imagens da multidão presente, dos líderes do partido e das bandeiras estampadas com a suástica. As bandeiras tomam todo o corredor da Sala, são exibidas do alto e para logo em seguida serem vistas de perto. Quando a câmera aproxima-se é possível ler, em cada bandeira, o nome de uma cidade da Alemanha.

A cerimônia tem sua abertura realizada pelo deputado de Hitler, Rudolf Hess⁵¹, que anuncia o pronunciamento do *Führer*. Hitler é o único a discursar na cerimônia de

⁵¹ Rudolf Hess sobe ao palco apenas para anunciar: “O Führer se pronunciará”.

encerramento⁵², seu discurso refere-se aos ideais encontrados em *Mein Kampf*, como raça, exército e trabalho, dirige-se aos jovens, aos trabalhadores, aos espectadores que assistem ao filme e repete as ações desejadas para a Alemanha que já haviam sido demonstradas durante toda a película. É o seu discurso mais longo do Congresso de 1934 em Nuremberg.

Klemperer (2009, p.108) afirma que todos os discursos de Hitler mostravam o seu desejo de tornar-se o salvador do povo alemão: “havia nele o conflito permanente entre a exaltação megalômana de um César e a mania persecutória, estados patológicos que se reforçavam mutuamente. Essa doença infectou o corpo do povo alemão, enfraquecido e psicologicamente destruído pela Primeira Guerra Mundial”.

Hitler é registrado através de uma câmera fixa baixa, em close, de modo a registrar suas expressões faciais em detalhes. Riefenstahl intercala as tomadas de Hitler com imagens da multidão presente, nos símbolos nazistas, líderes do partido, líderes religiosos e estrangeiros que estão presentes na cerimônia de encerramento do Congresso.

⁵² Discurso de Adolf Hitler na cerimônia de encerramento: “O sexto congresso do Partido está chegando ao fim, o qual se pareceu com um espetáculo de força política. Milhões de alemães, fora das fileiras do partido podem ter considerado a mais impressionante demonstração de poder político, e incomensurável, para os antigos lutadores, o valoroso encontro pessoal e espiritual com lutadores e camaradas sem armas. E talvez, um ou outro entre vocês, apesar da grandeza destas tropas do nosso partido, lembrem-se daqueles dias quando ainda era difícil ser nacionalista. Mesmo quando nosso partido tinha sete homens já se ouvia dois princípios. 1º -É obrigatória a verdade ideológica condicionada ao movimento. 2º -É ter apenas um só e único compromisso, e que seja com o poder da Alemanha. Como partido, tínhamos que se minoria porque havíamos mobilizado valorosos elementos de luta e sacrifício na nação, que sempre quis proteger não a maioria, mas a minoria. E porque esses homens, os melhores da raça alemã, com orgulho e autoconfiança aclamaram corajosamente a liderança deste Reich e desta nação, juntando-se a esta liderança e a ela subordinando-se! O povo alemão está feliz por saber que a constante mudança de liderança, foi substituída por um posto fixo! Que sabe que é o portador do melhor sangue e conscientemente usa isto para atingir a liderança e nunca renunciar! Será sempre uma parte da nação que consistirá de lutadores realmente ativos, e mais será pedido deles do que de milhões de outros compatriotas. Para eles a promessa de acreditar não basta, eles deverão jurar: eu lutarei! O partido em qualquer tempo representará a liderança política do povo alemão. Não será mudado em sua doutrina, duro como aço em sua organização, maleável em suas táticas e inteiramente adaptável, e será treinado na escola como na ordem sagrada dos líderes políticos. Porém, isso deve ser mostrado para que todos os alemães transformem-se em Nacionais Socialistas. Somente os melhores Nacionais Socialistas serão membros do partido! No passado nossos adversários, através da supressão e da perseguição esvaziaram o partido com bobagens que começaram a dizer. Hoje, nós precisamos fazer o melhor e nos destacarmos do que provou ser ruim. Todos nós juntos conseguiremos. É minha vontade e desejo de que este Estado e este Reich, possam resistir nos milênios por vir. Podemos ser felizes sabendo que este futuro nos pertence completamente. Enquanto a velha geração possa ter hesitado, a jovem geração se entregou a nós, e é nossa de corpo e alma. Só quando nós do Partido, com a cooperação de todos pudermos incorporar os altos valores do Nacional Socialismo em mente e espírito o partido será um pilar eterno e indestrutível do povo alemão e do Reich. Então a magnificência do glorioso exército, aqueles antigos guerreiros orgulhosos da nossa nação, juntar-se-ão na liderança política e seguirão seus preceitos. E então, estas duas instituições, irão igualar e educar o povo alemão e, conseqüentemente, fortalecer e carregar sobre seus ombros o Estado Alemão, o Reich do exército alemão! Camaradas do nosso Partido, realmente deixarão a cidade. Enquanto alguns deles tiverem este encontro em suas memórias, outros já estarão planejando a próxima revisão. E novamente as pessoas vêm e vão, e eles serão passados a limpo, um novo, feliz e inspirado, para que a ideia e o Movimento se mantenham vivos em nossas pessoas e com o Movimento que é um símbolo de eternidade! Vida longa ao Nacional Socialismo. Vida longa à Alemanha.”

Após o discurso de Hitler, Hess⁵³ retorna ao palco para saudá-lo novamente e encerrar o congresso. Hitler é novamente ovacionado pela multidão. A partir de então se segue um novo desfile com as bandeiras que exibem a suástica, acompanhado do Hino do *Partido Nacional Socialista*. O quadro final da película exhibe uma fusão entre a suástica nazista e o exército em marcha, em um plano médio com a câmera baixa, onde se escuta o verso final do hino: “marchando com o espírito unido em nossas colunas”.

Figura 20 – Cerimônia de Encerramento do 6º Encontro do Partido Nacional Socialista



Fonte: Frames do filme *Triunfo da Vontade* (1935)

Os planos gerais foram escolhidos por Riefenstahl para mostrar o apoio das massas a Hitler, gravados do alto, aqui também só fazem sentido para quem assiste à película; planos médios foram usados para destacar o movimento dos líderes do partido, assim como o desfile das bandeiras dentro do Salão do Congresso; os closes destacaram Rudolf Hess, Hitler e símbolos nazistas, como a águia, bandeiras e a própria suástica. Para Klemperer,

[...] o Terceiro Reich se expressa de modo terrivelmente uniforme, em todas as suas manifestações e em todo o legado que nos deixa, na ostentação desmesurada das edificações faustosas, nos escombros, no tipo dos soldados, dos homens das SA e das SS, definidos como figuras ideais em cartazes sempre renovados mas sempre muito parecidos uns com os outros, nas autoestradas e nas valas comuns. (KLEMPERER, 2009, p.49)

⁵³ Rudolf Hess proclama: “O Partido é Hitler! Mas Hitler é a Alemanha como a Alemanha é Hitler! Hitler: Salve a Vitória! Salve a Vitória!” encerrando o 6º Encontro do Partido Nacional Socialista de 1934.

Essa uniformidade é mostrada ao público pela primeira vez aos alemães através do filme de Leni Riefenstahl, onde a ordem, as manifestações dos trabalhadores-atores, os rituais, o marchar dos soldados, o barbear dos jovens, a apresentação de suas colheitas pelos fazendeiros e todos os demais movimentos foram devidamente ensaiados e ritualizados. Klemperer (2009, p.51) afirma também que “tudo o que se dizia e se imprimia na Alemanha seguia as normas oficiais do partido. O que se desviasse dos modelos não chegava ao público”, consecutivamente a uniformidade da escrita estendia-se à uniformidade da fala e do comportamento da massa.

Além disso, para Hitler (2001, p.404), em “manifestações populares” é que deveria acontecer a união do *Partido Nacional Socialista* com os alemães: “O de que nós precisávamos e precisamos ainda é não de cem ou duzentos audaciosos conspiradores, mas de cem mil e outros cem mil lutadores fanáticos de nossa doutrina. Não é em congregações secretas que se deve trabalhar, mas sim em imponentes manifestações populares”. O encontro de 1934 possibilita a materialização do desejo de Hitler através do cinema. Arendt afirma:

A propaganda nazista foi suficientemente engenhosa para transformar o anti-semitismo em princípio de autodefinição, libertando-o assim da inconstância de uma mera opinião. Usou a persuasão da demagogia de massa apenas como fase preparatória, e nunca superestimou sua duradoura influência, fosse em discursos ou por escrito. Isso deu às massas de indivíduos atomizados, indefiníveis, instáveis e fúteis um meio de se autodefinirem e identificarem, não somente restaurando a dignidade que antes lhes advinha da sua função na sociedade, como também criando uma espécie de falsa estabilidade que fazia deles melhores candidatos à participação ativa. Através desse tipo de propaganda, o movimento podia apresentar-se como extensão artificial das reuniões de massa, e racionalizar os fúteis sentimentos de empáfia e de histórica segurança que oferecia aos indivíduos isolados de uma sociedade atomizada. (ARENDR, 1989, p.406)

Para Arendt (1989, p.406), as reuniões de massa foram a forma mais eficiente de propaganda nazista, através desses encontros “o movimento podia apresentar-se como extensão artificial das reuniões de massa, e racionalizar os fúteis sentimentos de empáfia e de histórica segurança que oferecia aos indivíduos isolados de uma sociedade atomizada”.

O filme de Riefenstahl foi uma dessas estratégias, assim como os filmes que a cineasta produziu em 1933 e 1935. Para Hitler (2001, p.247) “um novo movimento que almeja o reerguimento de um Estado alemão com soberania própria, terá que dirigir sua campanha unicamente no sentido da conquista das grandes massas”.

Segundo os dados coletados no Museu *Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände* (2012), para a montagem do filme, Leni Riefenstahl deixou de lado a cronologia real do congresso e ordenou os eventos em um aspecto relevante para a dramaturgia da película. Seu objetivo não era informar ao público, mas com o filme provocar êxtase no espectador.

O *Triunfo da Vontade* é o registro cinematográfico do *Encontro do Partido Nacional Socialista* de 1934 em Nuremberg, mas certamente o próprio congresso foi devidamente preparado para produzir o filme de Leni Riefenstahl e assim construir a imagem cinematográfica desejada pelo Partido, de modo a ser propagada para todos os alemães. Nenhum encontro nazista, antes ou depois de 1934, teve importância semelhante para influenciar as massas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Tratado de Versalhes, assinado ao final da Primeira Guerra Mundial, foi decisivo para a ascensão de Hitler ao poder, o acordo de paz gerou para a Alemanha dívidas externas, altos índices de inflação, desemprego, limitou o tamanho de seu exército e, conseqüentemente, a população buscou uma nova forma de governo. O cinema certamente contribuiu com o nazismo, oferecendo Hitler como uma forma de resolução para os problemas que os alemães enfrentavam na década de 1930.

No *Encontro do Partido Nacional Socialista* de 1933, registrado por Riefenstahl em Nuremberg, Hitler ainda não governava sozinho, ele tinha ao seu lado Röhm e o presidente Hindenburg ainda estava vivo. Assim, o encontro de 1934, após a morte de ambos, deveria ser projetado para as câmeras de modo a assegurar o domínio totalitário de Adolf Hitler. O *Triunfo da Vontade* assinala então a ascensão máxima de Hitler ao poder e o apoio definitivo da população, dos jovens, dos trabalhadores e do exército ao *Führer*.

A importância de o *Triunfo da Vontade* para o Governo de Hitler pode ser medida pela influência que ele causou em outros filmes nazistas, pelo alto apoio financeiro que recebeu, pela presença de Hitler e todos os líderes alemães em sua estreia em Berlim e, principalmente, pelo seu uso para doutrinação política das massas.

Leni Riefenstahl também foi importante para o governo: em 1935 ela voltou a Nuremberg para fazer um novo filme do *Encontro do Partido Nacional Socialista*; foi a cineasta escolhida para realizar a cobertura das Olimpíadas de Berlim, filme que seria projetado para o mundo todo, de modo a mostrar uma Alemanha segura e pacífica; foi à guerra para seguir os passos de Hitler; e recebeu patrocínio do governo para seu filme *Tiefeland*, que começou a ser gravado em 1940.

Os filmes *Batismo de Fogo* (1940, *Feuertaufe*, registro da invasão nazista na Polônia) e *Vitória no Ocidente* (1941, *Sie gim Westen*, registro sobre a tomada da França), por exemplo, que também se pretendiam documentários e foram produzidos pelo *Partido Nacional Socialista* certamente foram inspirados no filme de Riefensthal. Em seus créditos de abertura ambos evocam a história recente da Alemanha e o sofrimento do povo alemão antes de Hitler subir ao poder para, no decorrer de suas tramas, mostrá-lo como a única possibilidade de esperança para a Alemanha.

A dúvida que o *Triunfo da Vontade* levantou desde o final da guerra deve-se ao fato de não fazer nenhuma menção direta aos judeus, por isso, durante as oito décadas que

sucederam o seu lançamento, muitas vezes ele foi defendido com um mero documentário. No entanto, ao colocar as imagens de o *Triunfo da Vontade* em seu devido contexto, ao verificar as intenções de sua produtora, para quem o filme foi realizado e, finalmente, qual foi o seu uso é possível comprovar que ele é a materialização do ideal de Hitler proposto em *Mein Kampf*.

Em *Mein Kampf*, três temas são destacados pelo autor e exaustivamente discutidos: trabalho em prol da coletividade, todos os alemães deveriam sacrificar-se através do trabalho de modo a gerar benefício para todos; a busca pela saúde era também prioritária, assim como a não mistura de raças, pois ele acreditava que assim os alemães se tornariam mais fortes e mais saudáveis; e a glorificação do exército que havia sido praticamente extinto ao final da Primeira Guerra Mundial. A cada discussão, Hitler contrapunha o elemento judeu, a quem Hitler responsabilizava por todos os prejuízos financeiros e morais da Alemanha: eram preguiçosos, parasitas, corruptores e detentores de poder.

Hitler indica em seu livro que o antissemitismo deveria ser o ponto da mobilidade do nazismo, assim como o tema de todas as propagandas para a conquista das massas. Para ele, as massas deveriam ser conquistadas através das emoções, preferencialmente através da oratória e do cinema, onde se poderia convencer o espectador mais facilmente. O autor também destaca a importância dos encontros do partido: para ele, os encontros davam a possibilidade de conquistar todos os presentes e convencê-los dos ideais nazistas.

Mein Kampf foi escrito para guiar os membros do *Partido Nacional Socialista* e Hitler encomendou o *Triunfo da Vontade* para doutrinar toda a nação germânica. Ao contrapor a película com o livro, é notável que ambos não estão apenas relacionados, mais que isso, é possível verificar que a cineasta utilizou-se do livro para criar o roteiro de seu filme e assim reproduzir cenas e sequências que, sem a leitura do livro, seriam impossíveis de serem geradas ao acaso.

Em seu livro não há um tópico exclusivamente dedicado aos judeus, porém a cada tema discutido do que o nazismo desejava para o povo alemão o judeu é sempre colocado como elemento contrário: em *Mein Kampf* enquanto o alemão era limpo, por exemplo, os judeus eram sujos; o alemão era o trabalhador braçal, o judeu era um negociador que visava a ganhar dinheiro através da produção dos outros; enquanto os alemães tinham uma nação, os judeus infiltravam-se nos países para sugar-lhes.

Em o *Triunfo da Vontade* os três temas do livro de Hitler estão explícitos na tela cinematográfica: o espectador vê jovens saudáveis em ações cotidianas, como tomar

banho e fazer a barba, eles trabalham juntos para preparar a refeição de todos. Eles também brincam, jogam e lutam. Outros 52 mil trabalhadores empunham pás afirmam que trabalharão pela Alemanha e por todos os alemães. Quase duzentos mil soldados da SA e da SS apresentam-se diante de Hitler, mostrando também a quem assiste ao filme, que o renascimento do exército já aconteceu.

A repetição de elementos e frases em o *Triunfo da Vontade* tem o objetivo de impor o nazismo às massas. A frase “Esperamos a ordem do Führer” é repetida à exaustão nos discursos dos líderes nazistas. Riefenstahl também usa da repetição dos ornamentos de massa, da águia e da suástica.

Carregado de todos os ideais de *Mein Kampf*, o *Triunfo da Vontade* transmite-os não apenas para os membros do partido que estavam presentes em Nuremberg, mas a todos os alemães. O filme foi exibido em 70 cidades da Alemanha e ao tornar obrigatório que todos os jovens em idade escolar assistissem ao filme, o *Partido Nacional Socialista* encontrou um modo para que a juventude, tão prioritária nesse período, conseguisse compreender as ideias nazistas de modo menos reflexivo e mais impositivo. A película de Riefenstahl materializa através do cinema o desejo e a ambição de Adolf Hitler para alcançar o domínio totalitário da Alemanha. Inspirado e guiado por *Mein Kampf*, certamente o *Triunfo da Vontade* é um filme antissemita.

REFERÊNCIAS

ARENDR, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal.** Trad: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitismo.** Trad: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Trad: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto.** Trad: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BACH, Steven. **Leni: The life and work of Leni Riefenstahl.** New York: Vintage Books, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Trad: Michel Lahud e Yara Vieira. 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BURKE, PETER. **Testemunha ocular: história e imagem.** Trad: Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder.** Trad: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DEMPS, Laurenz. STEINBACH, Peter. TUCHEL, Johannes. **Berlin 1933 – 1945: Between propaganda and terror.** Berlim: Mhv GmbH, 2012.

DURAND, Jacques. **A análise das imagens.** In: *Retórica e Imagem Publicitária.* Trad: Luís Costa Lima e Priscila Viana Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1973.

GERVAISEAU, Henri Arraes. **O abrigo do tempo: Abordagens cinematográficas da passagem do tempo.** São Paulo: Alameda, 2012.

JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema.** Trad: Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema.** Trad: Fabiano Morais. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KLEMPERER, Victor. **LTI: a linguagem do Terceiro Reich.** Trad: Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão.** Trad: Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. **Los empleados.** Trad: Miguel Vedda. Barcelona: Editora Gedisa, 2008.

_____. **O ornamento da massa.** Trad: Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. Trad: Klaus Von Puschén. 5ª ed. São Paulo: Centauro, 2001.

RIEFENSTAHL, Leni. **Africa**. Cologne: Taschen, 2010.

_____. **Memórias**. Trad: Juan Godo Costa. Hohenzollernring: Taschen, 1991.

SONTAG, Susan. **Fascinante Fascismo**. In: *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad: Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 1992.

FILMOGRAFIA

ARQUITETURA DA DESTRUICÃO. Direção: Peter Cohen. Narração: Bruno Ganz. Trilha Sonora: Mikael Cohen, Gerhard Fromm, Peter Ostlund. Fotografia: Hector Berlioz. Alemanha: Versátil Home Video, 1989 / 1992. (121 min.).

O ETERNO JUDEU. Direção: Fritz Hippler. Alemanha: Continental Home Vídeo, 1940. (65min.).

LENI RIEFENSTAHL, A DEUSA IMPERFEITA. Direção: Ray Muller. Produção: Jacques de Clercq, Waldemar Januszczak, Hans-Peter Kochenrath, Hans-Jürgen Panitz, Dimitri de Clercq. França/ Inglaterra/ Alemanha/ Bélgica Filmes do Estação, 1993. (180 min.)

TRIUNFO DA VONTADE. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Walter Ruttmann. Alemanha: Continental Home Vídeo, 1934. (110 min).

Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Museu. Áudio-guia, 2012.