Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Departamento de História

Gabriel S. Bonifácio Chagas

As disputas de memória no discurso biográfico e cinematográfico de Leni Riefenstahl:
uma análise imagética e autobiográfica de uma cineasta

Trabalho de conclusão de curso de graduação
Monografia apresentada à Graduação em História da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em História

Professor-orientador: Maurício Barreto Parada

Rio de Janeiro,
1 de Dezembro de 2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho para as 48 vidas perdidas nas câmaras de Gás por conta de Leni Riefenstahl. Para “Anna”, “Josef”, “Zäzilie” e para os outros 66 Roma e Sinti vítimas de Tiefland, que lutaram até o final de suas vidas por justiça.

Dedico também para meus amigos e para a minha namorada.

Sem os incentivos de todos vocês eu não teria passado do primeiro parágrafo.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer imensamente a todos os funcionários desta instituição, em especial aos funcionários do departamento de história: Cleusa, Claudio, Igor, e Edna. Vocês foram um exemplo constante de esforço, dedicação e amor à vida profissional. Agradeço também a Anaír por não ter desistido de mim, e me dado a coragem que faltava para continuar na reta final desta graduação.

Ao CNPQ e a Vice Reitoria Comunitária da PUC-Rio, pelos auxílios concedidos sem os quais esse trabalho não poderia ter sido realizado.

Quero agradecer ao meu orientador, professor Maurício Parada, e sua paciência para aguentar a minha falta de foco.

Aos amigos de PET, que transformaram um calouro num pesquisador.

Aos colegas de graduação, que ao longo destes 5 anos caminharam comigo a longa estrada da vida universitária, compartilhando as derrotas, vitórias, e principalmente o cafezinho.

A minha amada namorada, Nathalia Valente e aos meus amigos do peito (o grupo de amigos "luxos") com quem compartilhei meu crescimento pessoal e profissional.

Agradeço aos meus colegas de estágio, funcionários da Assembleia Legislativa do estado do Rio de Janeiro, Bruno Affonso, Pedro Ivo, Flavia Martins, Lucas Avelar, Matheus Basílio, Luana Leão, Bianca Bastos, Douglas Coelho, Gabriela Naccarato, Vitória Valentim. Com quem tive inesquecíveis momentos.

Ao meu Pai Carlos Chagas, meu tio José Carlos Chagas, e meu irmão de criação Pedro Augusto Gomes. Aos parentes da minha namorada, que me deram o suporte emocional nesses 5 anos.

Mas acima de todos, gostaria de dedicar esta monografia a minha avó, dona Maria Thereza Araújo Chagas. A senhora me serviu de inspiração e exerceu o papel de mãe quando a minha não o fez. Foi a mulher que me ensinou a responsabilidade de se ter paciência. Em sua memória eu peço perdão por não ter podido ser rápido o bastante para lhe dar este orgulho antes de seu falecimento, mas em nome do seu amor pela educação eu seguirei seus passos custe o que

custar, pois você foi a professora da minha vida. Eu te amo, sinto muito sua falta, muito obrigado por compartilhar o seu sonho comigo. Descanse em paz.

Resumo:

Situado no campo interdisciplinar entre o estudo da História e a produção cinematográfica, este trabalho apresenta o estudo de caso de Leni Riefenstahl, cineasta que durante as décadas de 1930 e 1940 foi responsável pela criação de algumas das principais obras propagandísticas do Terceiro Reich. Além de apresentarmos a base do estudo de obras fílmicas para o campo da História cultural, este trabalho analisa as especificidades da disputa pela memória da cineasta. Estão avaliadas aqui as análise técnicas de suas obras cinematográficas de forma a evidenciar as contradições narrativas apresentadas em sua autobiografia. Diante a encruzilhada temática em que se encontra o objeto, utilizaremos as percepções teóricas necessárias para complementar o entendimento historiográfico do tema.

Palavras-chave: História e Cinema, Memória, Nazismo, Autobiografia, Leni Riefenstahl, Documentário, Propaganda

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO 1 - CINEMA E HISTÓRIA **6**

CAPÍTULO 2 - OS FILMES DE PROPAGANDA E A PROBLEMÁTICA BIOGRÁFICA **23**

CAPÍTULO 3 - AS DISPUTAS DE MEMÓRIA NAS MUITAS BIOGRAFIAS DE LENI RIEFENSTAHL **42**

CONCLUSÃO **69**

IMAGENS **73**

BIBLIOGRAFIA **83**

"Aprenda as regras como um profissional para que você possa quebrá-las como um artista"

Pablo Picasso

INTRODUÇÃO

Tendo em vista o potencial positivo que o uso de fontes alternativas na área da História cultural vem mostrando para a produção historiográfica, apresentaremos neste trabalho um estudo de caso que tem muito a contribuir para metodologias interdisciplinares. Compreendendo a aproximação de outras áreas do conhecimento com o campo da História, é importante dar créditos ao auxílio que o estudo do cinema vem nos fornecendo. Os desdobramentos deste tipo específico de arte vem mostrando sua importância para a complexificação de conceitos e abordagens a muito estagnadas nos ramos de estudos da História. Visto isso, este texto propõe não apenas avaliar metodologicamente como o cinema pode ser utilizado como um dos instrumentos de construção narrativa da memória, mas também como buscamos compreender seu papel na divulgação de ideias políticas.

Ao debruçarmos sobre o campo de produção de imagens em movimento, podemos observar que o meio cinematográfico seguiu a tendência de confeccionar material propagandístico durante as décadas de 1930 a 1940. Em países onde os discursos autoritários cresciam exponencialmente, o uso da discursividade imagética acabou se mostrando útil para a propagação de ideias. Neste contexto, em decorrência da crescente demanda de governos totalitários, muitos são os exemplos de cineastas que apelaram para a produção de filmes de propaganda política. Sabendo que este movimento possui um terreno muito fértil para análise, pretendemos estudar neste trabalho a trajetória de um dos muitos cineastas responsáveis pela propagação das ideias do Nazismo, Leni Riefenstahl.

Dado o terreno fértil para análise, é importante salientar que o estudo deste caso particular é detentor de informações que muito tem a fornecer para o entendimento do contexto em que está inserido. A carreira de Leni contribui para uma série de debates que transcendem a produção da propaganda Nazista. O curso de sua trajetória particular confere não apenas informações consideráveis acerca dos bastidores políticos do Terceiro Reich e seus desdobramentos, como também perpassa pela temática da perseguição de minorias étnicas na Europa. Somado a isto, observamos que este caso compreende toda uma gama de debates sobre a forma como pessoas associadas ao regime buscaram resignificar o seu passado,

produzindo versões alternativas dos fatos que podem contribuir para os debates sobre memória.

Avaliadas as possibilidades de análise, devemos constatar que como ponto central deste trabalho, buscaremos entender de que forma objetos cinematográficos podem contribuir para o estudo da memória. Para tal, tentaremos entender de que maneira os embates pela construção de memória podem-se utilizar da polissemia inerente ao objeto fílmico para atribuir sentido favorável aos seus interesses. Aliado a isto, buscaremos compreender as minúcias do caso de Leni Riefenstahl, de forma a estabelecer um caso prático desta ressignificação e observar assim as principais teses existentes na sua disputa por construção memorial. Para tal, dividiremos este trabalho em três capítulos focados em compreender os campos que mais se destacam na interseção do tema.

Primeiramente, para que se possa averiguar um objeto cinematográfico e os seus pontos de ligação com outros tipos de fontes mais comuns ao trabalho historiográfico, devemos estabelecer um panorama do campo interdisciplinar do Cinema e da História. Em busca das informações traçadas por intelectuais de renome para o campo, compreenderemos as especificidades exigidas ao se analisar um filme e destacaremos a importância do seu ambiente de produção. Compreendendo esses os pontos entre ambos os campos do conhecimento, estaremos mais próximos de obter ferramentas para avaliar historiograficamente a forma como um objeto cinematográfico pode exercer impacto em numa trajetória individual.

Em paralelo, se faz necessário compreender de que maneira o Nazismo cooptou a linguagem do cinema em prol de seus ideais. Para tal, devemos constatar algumas das características das ideologias nazi-fascistas de modo a apurar as facetas artísticas que mais se alinharam ao parâmetro de beleza estabelecido por suas lideranças. Devemos descrever as particularidades das instituições responsáveis pela produção de cinema na Alemanha de Weimar, buscando quais brechas permitiram a inserção de ideias totalitárias. Nesse ponto, é necessário inclusive evidenciar quais os estilos temáticos hegemônicos do campo até a ascensão de Hitler, de modo a mostrar quais foram posteriormente exaltados. Averiguando este entendimento sobre regimes totalitários, não só poderemos compreender como ocorreu a ascensão do cinema nazista, como também

poderemos analisar o contexto que permitiu a aproximação de Leni Riefenstahl ao campo da produção cinematográfica do ministério de cultura do Terceiro Reich.

Sabendo que a cineasta escreveu de sua autobiografia durante os anos 1980, e nela buscou construir uma imagem pública desassociada a violência do regime. Relativizando sua a participação, tornando evidente a existência de mais aspectos narrativos associados ao campo de estudos sobre memória. Para que possamos avaliá-la como tal, devemos seguir alguns princípios básicos de análise de fontes memoriais, levando em consideração a pesquisa teórica dos principais nomes do campo como Jacques LeGoff e Pierre Bourdieu. Dito isto, o trabalho partirá do princípio de que a memória é uma forma de conhecimento submetida a percepção individual dos acontecimentos e que depende de uma metodologia crítica para que seja considerada relevante ao ofício do historiador.

Previamente estabelecido o caráter singular das informações contidas na autobiografia do estudo de caso, se faz necessário esclarecer os detalhes característicos deste tipo de material para que possamos compreender as especificidades do caso. Desta forma, estaremos munidos da metodologia necessária para avaliar as relações estabelecidas por Leni Riefenstahl em sua obra biográfica com suas obras cinematográficas. E poderemos responder em que contexto são desenvolvidas por ela a sua imagem pública, qual seriam os motivos que fizeram-na construir tal narrativa, além de destacar quais os aspectos são evidenciados com o objetivo de contribuir para esta imagem e quais são ocultados com o objetivo de desqualificar as narrativas contrárias a ela.

Diante as reivindicações narrativas do personagem estudado, não podemos deixar de avaliar como se concretizam as técnicas usadas nas obras cinematográficas da mesma. Serão avaliadas cada uma individualmente, dando destaque técnico para aquelas que em algum grau se associam a narrativa memorial contida na autobiografia de forma a compreender a amplitude de sua trajetória profissional. Somado a isto, este trabalho pretende avaliar quais as técnicas presentes nas películas que sustentaram a ideia defendida por Leni Riefenstahl de que suas obras são trabalhos artísticos e não peças de propaganda.

Visto o fato que sua vida e obra passaram a ser objetos de disputas discursivas submetidas ao pensamento vigente, ao final deste trabalho iremos nos aprofundar em sua autobiografia, submetendo-a criticamente a outros materiais biográficos que se contrapõem a sua narrativa. Em análise prévia, é possível

constatar quantitativamente a existência de múltiplos exercícios biográficos sobre a personagem que buscam questionar as afirmações memoriais da personagem. Dentro de todo este material, podemos observar uma gama de diferentes teses que buscam gerar um ambiente de debates acerca das contradições encontradas pelo material autobiográfico.

Dentre as teses apresentadas por este trabalho, podemos destacar algumas das afirmações da personagem que se tornaram centro dos debates. No que se refere a vida pessoal do personagem, são questionados – por diversas vezes – seus relacionamentos amorosos e a forma como eles são construídos narrativamente no livro. São apresentados questionamentos relativos ao período anterior à guerra, onde os autores fazem afirmações quanto a capacidade artística da cineasta. Neste aspecto, são trazidos à tona acontecimentos que colocam em dúvida toda a narrativa apresentada por ela, quanto a noção de que seu trabalho era detentor de um caráter extremamente original. Para tal suposições, são colocadas a prova algumas de suas supostas tentativas de adentrar em outros mercados artísticos, avaliando suas empreitadas enquanto fotógrafa e dançarina, até avaliando em que medida ela tentou carreira nos Estados Unidos.

Podemos observar também, que alguns destes autores se debruçaram em debater sobre a natureza das relações com membros importantes do Terceiro Reich. Para tal, devido a episódios onde a cineasta se relacionou com determinados indivíduos marcados pela perseguição a minorias étnicas, algumas teses são levantadas quanto o seu caráter antissemita. É questionada a sua participação administrativa na produção de filmes para o regime, passando por questões quanto o real envolvimento dela com as ideias do Reich, além apontarem em que medida a personagem obteve participação financeira lucrativa nas obras encomendadas pelo regime.

Devido ao destaque midiático recebido por ela no regime Nazista, destacaremos o processo de julgamento e destruição de seu status artístico após a Segunda Guerra Mundial. Tendo em vista que ela foi submetida a processos judiciais após a queda do Nazismo, é importante compreender a natureza das acusações cujo os desdobramentos livraram-na de uma punição mais rigorosa. Diante suas múltiplas tentativas de obter destaque midiático, levaremos em conta as afirmações de parte dos estudiosos do tema quanto às obras posteriores ao seu julgamento. Partindo de evidências que nos levam a crer que estas obras tiveram

consequências a vidas de indivíduos perseguidos pelo governo nazista, este trabalho deverá apontar alguns dos casos judiciais vividos por Leni Riefenstahl ao final de sua vida.

CAPÍTULO 1 - CINEMA E HISTÓRIA

Este capítulo apresenta o contexto de debates acerca do uso de fontes fílmicas, enunciando as análises possíveis sobre a ascensão do cinema enquanto ferramenta de propaganda do nazismo.

À título introdutório, partimos do princípio de que as bases teóricas utilizadas para nortear as considerações feitas neste trabalho estão situadas dentro do campo da História Social da Cultura. Tendo em vista a amplitude de temas que podem ser averiguadas no campo e o múltiplo potencial teórico apresentado por diferentes historiadores, iniciaremos este capítulo apresentando brevemente, não apenas, algumas considerações acerca dos estudos sobre fascismos feitas dentro do campo, como também a maneira como a aproximação da História à outras áreas do conhecimento nos abriram um vasto universo com novas possibilidades que antes eram ignoradas ou pouco exploradas.

É de significativa importância esclarecer que estamos lidando com um tema dotado de uma interdisciplinaridade muito característica, cujas associações podem parecer desconexas num primeiro momento. Sendo assim, é necessário abordá-lo de forma a esclarecer os caminhos percorridos pelos campos individualmente, para que assim possamos entender as minúcias das associações presentes num objeto que agrega cinema, fascismo e memória. Leni Riefenstahl, personagem que dá nome a este trabalho, se apresenta como um dos raros casos que podem servir de conector entre estes campos específicos. A cineasta alemã, apesar de viver 101 anos, nunca conseguiu se distanciar de suas associações com o terceiro Reich. Durante as décadas de 1930 e 1940 ela produziu filmes que se relacionam diretamente com a recepção da imagem de Hitler e do nazismo, e durante as décadas que se seguiram ela efetuou algumas considerações acerca da metodologia de produção cinematográfica que estão intrinsecamente conectadas a sua produção de memória. Apresentadas alguns aspectos do tema, tentaremos a seguir mostrar neste capítulo o papel exercido pelo cinema dentro do aparato estatal de sistemas autoritários, tendo em mente a trajetória do debate acerca do uso de objetos fílmicos, e por conseguinte saber quais os aspectos metodológicos que nortearam a produção do campo.

Tendo como base o campo de estudos de teoria audiovisual, podemos dizer que o uso das categorias de imagens como objeto acadêmico, estiveram

submetidas a compreensões teóricas das mais diversas e foram evocadas aos mais díspares paradigmas interpretativos. Sabendo disso, ao averiguar o debate acerca da metodologia de análise do cinema e o papel acadêmico exercido por ele, podemos alegar que o uso de fontes cinematográficas também vem passando pelos mais diversos campos da História, assim como nos mais variados direcionamentos de abordagem. Isto se torna notável quando colocamos em perspectiva a quantidade de trabalhos produzidos sobre o tema desde o processo de popularização do cinematógrafo na virada do século XIX para o XX.

Podemos destacar algumas considerações sobre as múltiplas formas possíveis de se lidar com objetos fílmicos, sendo possível enumerar tanto a metodologia quanto os conceitos articulados pelos intelectuais que se dedicaram ao tema. É observável que os debates foram fundamentados, desde o princípio, em cima da possibilidade do cinema representar a realidade e nos aspectos a serem levados em conta para tal interpretação, ao passo que ainda hoje isto é ponto de discussão entre muitos historiadores e críticos de cinema. Além disso, o tema sempre aponta o lugar ocupado, tanto pelo cinema, quanto pelas imagens na produção da historiografia.

É notável que se manteve uma posição de privilégio de fontes escritas durante muitas décadas, alocando a posição de objetos imagéticos a um lugar de marginalidade, estando hegemonicamente atrelado a um caráter ilustrativo e servindo de apêndice às percepções vindas de análises das chamadas "fontes convencionais". Ao averiguar a produção intelectual quanto ao uso de filmes no início da popularização do cinema, podemos observar algumas considerações de pensadores de outros campos que nos auxiliam a entender o status que este tipo de objeto possuía para a História.

Sabendo que a mentalidade dos primeiros profissionais do cinema a respeito do uso do objeto cinematográfico partia da percepção de que o filme possuía apenas um valor de elemento testemunhal aos fatos, podemos perceber que o pensamento hegemônico pode ter influenciado no trabalho focado em objetos fílmicos feito por historiadores do período. O polonês Bolesław Matuszewski, integrante da equipe técnica dos irmãos Lumière, consta para muitos como o primeiro a pensar no tema. Ele tinha como suposição inicial em seu trabalho a iniciativa de criação de um acervo que conteria uma "cinematografia histórica" que seria dotada de valor "verídico, infalível, e capaz

de modificar a tradição oral" dos acontecimentos. O notável é que as convicções do técnico eram bastante próximas da linha de pensamento da história dos grandes feitos[1], e havendo influências diretas ou não, a historiografia seguiu pressupostos muito próximos a dele, a ponto de constar em edições do congresso internacional das ciências históricas o interesse de um grupo de historiadores em buscar "condições para a preservação de filmes nos arquivos [...]" durante as décadas de 1920 e 1930[2].

Quase meio século após as percepções de Matuszewski, outros profissionais passam a tentar estudar o papel do objeto fílmico, aproximando dessa questão os problemas do seu período. Diante de um cinema que neste momento já era produzido como uma forma de arte, o movimento cinematográfico do cinema soviético assumiu um papel importante na percepção do cinema enquanto fonte de análise. Em meio a isto, o trabalho dos cineastas soviéticos Sergei Eisenstein[3] e de Dziga Vertov[4] se fizeram fundamentais para a crítica à percepção da autenticidade do registro. Sendo um material dotado de caráter industrial reproduzível, a arte cinematográfica soviética possibilitou problematizar a posição social do objeto fílmico, e garantiu a inserção do cinema nos embates entre o considerado "entretenimento das massas" e a arte produzida para as elites.

Os trabalhos de ambos os cineastas dispensam apresentações devido as suas contribuições teóricas para a montagem cinematográfica nos anos 1930, mas vale destacar o quanto seus pensamentos acerca da técnica contribuíram para a percepção do filme enquanto obra construída, o que afasta o filme da visão da historiografia do início do século XX. Tendo em vista que ambos lutaram pela valorização do papel da montagem para a construção do filme, é válido apontar que para ambos o filme é um conjunto sequencial de símbolos que promovem significação, o que aproxima o cinema e a linguagem. De acordo com a historiadora Mônica Almeida Kornis, o cinema soviético aproximava-se da

---

[1] ALMEIDA KORNIS, Mônica. História e cinema: um debate metodológico. IN: Revista de Estudos históricos. Rio de janeiro. Ed. Outubro de 1992. Páginas 237 – 250.

[2] Ibidem. Página 241.

[3] Serguei Mikhailovitch Eisenstein foi um cineasta e filmólogo membro do movimento artístico de vanguarda do início do século XX. Foi autor de um dos maiores filmes do realismo soviético, *O encouraçado Potemkin* (1925), que influenciou fortemente os primeiros cineastas devido ao seu uso inovador da montagem.

[4] Denis Arkadievitch Kaufman, mais conhecido como Dziga Vertov, foi um cineasta e documentarista soviético que cunhou o conceito de "cinema direto", cujo princípio maior era apresentar através da montagem o que se apresenta na realidade.

concepção da montagem como instrumento atribuidor de sentido ao filme, e enquanto tal, o movimento acabou possibilitando que a percepção da realidade não esteja simplesmente no que é apresentado objetivamente nas imagens contidas no filme, mas sim no sentido atribuído pela montagem do filme.

> Ambos entendiam que o filme é uma construção. Para Eisenstein, "a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros", ou seja, o filme seria criado a partir de sua montagem, e não poderia então ser visto como uma reprodução fiel da realidade. Seria a linguagem criada pela montagem que, segundo ele, nos levaria a uma verdadeira análise do funcionamento da sociedade.[...][5]

Ao passo que a percepção da realidade era abordada pelos cineastas nos anos posteriores da segunda guerra mundial, a relevância das películas de ficção também passa a ser pontos de debate pela intelectualidade. Novas abordagens quanto a representação do filme são postas, valendo citar o trabalho do sociólogo e crítico cultural Siegfried Kracauer que nos anos 1940 produziu uma obra que se destacou quanto ao uso do cinema enquanto objeto de análise social. A presença do autor para este debate possibilitou que a análise de filmes que não fossem "cine-jornalísticos" pudessem também serem observados – ainda que de forma rudimentar. A obra de Kracauer se destaca por nos apresentar uma reflexão acerca do movimento expressionista alemão, além de apontar as implicações políticas deste movimento cinematográfico no seu tempo, e mostrar que independentemente de sua temática ou estilo, filmes mostram uma representação da mentalidade que o produz.

Ao refletir o ambiente social da República de Weimar, o autor analisa os filmes produzidos por diretores do movimento expressionista alemão e destaca o caráter ficcional das obras, que misturam imagens com abstrações subjetivas. Sabendo que o autor observava nas películas uma forma de expressão da realidade, buscou analisar os filmes exaltando as representações que fugiam da expressão objetiva, possibilitando a análise de obras que antes não possuíam destaque. Em sua visão, ao averiguar o processo de modificação do cinema ocorrido na Alemanha, exaltando a supressão estética de determinados estilos em detrimento de outros, ele pode mostrar aspectos contextuais e conceituais da mentalidade que possibilitou a ascensão de Adolf Hitler.

---

[5]ALMEIDA KORNIS, Mônica. História e cinema: um debate metodológico. IN: Revista de Estudos históricos. Rio de janeiro. Ed. Outubro de 1992. Página 242.

É válido destacar que Kracauer posteriormente foi muito criticado em sua abordagem por aqueles que se debruçaram nas mesmas questões, todavia o mesmo se destaca por suas percepções técnicas a respeito dos filmes que analisará e por sua compreensão do papel do historiador ao estudar fontes cinematográficas. De acordo com sua visão, o cinema seria uma das poucas, se não a única, forma de registro da realidade que não permite "deformação" da interação humana em sociedade. Sua análise depende também de uma comparação entre a análise do historiador e o ofício do fotógrafo, pois supostamente ambos os trabalhos "examinaram meticulosamente os detalhes dos fatos objetivos"[6].

Um importante momento de virada para o debate aconteceu nos anos 1960, com a ampliação do campo da História e a revisão de paradigmas históricos feitas pela *École des Annales*. Como já citamos, o reconhecimento do cinema enquanto documento esteve voltado a identificação da imagem com a verdade obtida pelo registro da câmera, o que fazia com que o debate do cinema se restringisse aos cineastas e aos críticos de arte. Contudo, diante o surgimento da televisão e a difusão de novas perspectivas metodológicas para o campo da História social, o panorama viria a mudar com o aparecimento de novos autores dedicados a temas mais amplos. A difusão da semiologia, e a abertura da *École des Annales* para metodologias interdisciplinares, permitiria que Marc Ferro pudesse se debruçar em alguns desses objetos, apresentando estudos que para muitos inauguraram, por assim dizer, o campo de relações entre cinema e História, contribuindo para uma ampla discussão acerca do papel do historiador diante da instrumentalidade das fontes.

Sabendo que o autor se esforçou em apresentar uma mudança de paradigma, ele é ressaltado devido ao seu potencial de contribuição ao debate da nova História Cultural. Em boa parte do seu trabalho, o autor se esforçou em colocar o cinema enquanto agente da História, e não como produto, além de destacar as especificidades do tipo de trabalho a ser feito com fontes não textuais. Para muitos, o trabalho do autor é dotado de uma metodologia que excede a abordagem tradicional das ciências humanas, uma vez que ele ajudou na sistematização de ideias através de procedimentos analíticos mais bem detalhados, buscando sempre criticar a autenticidade das fontes.

---

[6] Ibidem, Página 241.

Em sua obra mais icônica de nome *Cinema e História*[7], o autor destrincha o uso e as especificidades culturais possíveis na investigação de objetos imagéticos, dando prioridade ao material cinematográfico produzido pelo governo soviético a comando de Stalin. Em suas considerações, Ferro enxerga uma tentativa de tomada de consciência por parte dos líderes políticos quanto a possibilidade de apropriação do campo cinematográfico para o uso nos seus projetos ideológicos e aborda as especificidades do formato cinematográfico, alegando que a montagem proporciona efeitos de mudanças de estilos e/ou temporalidade em uma obra, experimentando zonas ideológicas que produzem significado.

O autor chama a atenção para como o filme se insere dentro de uma luta de influências para a sua realização, onde sociedade, artistas, Estado, produtores, distribuidores, autores, realizadores, todos juntos em uma complexa rede de relações, proporcionam a criação de um produto cultural dotado de historicidade e intrinsecamente ligado a cultura de uma sociedade em um determinado tempo. Para Ferro, seria nesse complexo jogo de relações que o historiador deve se posicionar para entender a leitura cinematográfica da História através de uma leitura histórica de forma retroativa, como ele aponta:

> Leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história: Esses são os dois últimos eixos a serem seguidos para que se interroga sobre a relação entre cinema e história: a leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado as experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção contra não-ficção, demonstram [...] através da memória popular e a tradição oral o historiador pode devolver a sociedade uma História da qual a instituição não tinha despossuído. [...][8]

Para o autor, a partir do momento em que se atribui valor ao *cameraman* e ao especialista em edição no cinema propagandista de governos autoritários, o cinema se transforma em um documento submetido a um olhar e a uma consciência técnica. Partindo disto, o autor se baseia na percepção de que o propósito de um filme e a sua coerência narrativa são sustentadas através da escolha das imagens. Ao fazer isto, ele posiciona o cinema num lugar de arte dotada de intuito comunicacional e como consequência, viabiliza a percepção de que o cinema possui uma leitura social dotada de perspectiva, e, portanto, dotado de leitura polissêmica.

---

[7] FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra. 1976. 143 páginas.
[8] Ibidem, Página 19.

> Mas o filme escapa também ao *cameraman* e ao cineasta, que não chegam aprender necessariamente todas as significações da realidade que mostram. Por exemplo: Já foi demonstrado que, sob aparência de um filme agradável ao regime – é o caso de Tchapalev, de 1934, que de fato satisfaz todas as vontades dos dirigentes soviéticos – , o diretor revelou os traços profundamente tradicionalista da ideologia stalinista. há inúmeros outros exemplos que demonstram o quanto um filme sempre vai além do seu próprio conteúdo.[9]

Para ele, a função da análise histórica a essas fontes deve ser a de confrontar os discursos e possibilitar leituras diferentes da realidade, auxiliando a sociedade a compreender que o cinema não é a consciência da sociedade, nem um retrato imutável da verdade. Além disso, tenta quebrar o monopólio de determinadas visões produzidas por historiadores, possibilitando outras observações, construídas por outros profissionais, de outros campos do conhecimento. Para Ferro, o cinema não deve ser analisado apenas no que ele concebe como "percepção simplória da estética ou da semiótica", mas sim que a observação do cinema deve ser feita enquanto objeto dotado de uma série de características que o compreendem e que podem nos apresentar aspectos da realidade a qual o filme se encontra (o que ele chama de "conteúdo não aparente")[10].

Contemporâneo a ele, e como contraponto a algumas concepções teóricas abordadas por Marc Ferro, é possível averiguar a percepção do crítico e historiador francês Pierre Sorlin. Sorlin se destaca ao ampliar a participação do historiador na análise de obras fílmicas e estabelecer parâmetros que colocam em cheque toda a lógica acerca da reflexão da realidade através do filme. Para ele, o uso de fontes imagéticas por historiadores levanta questionamentos que que vão muito além dos simplismos estéticos. Boa parte do seu trabalho consistiu em definir parâmetros para a análise fílmica, e acabou levando em conta a presença da semiologia no entendimento da composição do filme, pois acreditava-se que através da investigação dos signos presentes em uma obra, poderia-se reorganizar os elementos icônicos dela. Ao se inserir no debate quanto a expressão da realidade através do filme, Sorlin se distancia de Ferro e das concepções de Kracauer, pois não compreende o filme como reflexo da realidade histórica, em

---

[9] Ibidem, Página 29.

[10] FERRO, Marc. *O filme:* uma contra análise da sociedade. IN: FERRO, MARC. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra. 1976. Páginas 89 - 93.

sua ótica sendo o filme uma formação social, e que por vezes pode ser usado como instrumento de expressão ideológica.

Para o autor, o cinema sendo um objeto formado por uma sequência de fotografias, cada plano seria passível de interpretação, e que o filme deve ser examinado a partir da combinação de elementos visuais e sonoros, averiguando os efeitos produzidos pela obra já acabada. O que compreende, portanto, uma importância maior para cadeia de produção cinematográfica. Em sua lógica, o papel do historiador diante este tipo de fonte seria o de reagrupar meticulosamente os elementos icônicos de uma obra e definir os critérios próprios de sua pesquisa no eixo de sua análise sem deixar de fora a semiologia como instrumento.

Sorlin enxerga o filme como um conjunto de itens sequenciais que produzem significado devido o trabalho da montagem nas obras. Por conta disso os trabalhos dele chamam atenção para a necessidade de se entender os esquemas de relação entre esses itens. Pierre Sorlin vê nas imagens uma reflexão do mundo, e para se entender essa reflexão o autor aponta a necessidade de observar através da análise da justaposição dos códigos do filme e dos códigos específicos de um momento histórico. Para ele, o filme poderia apresentar configurações ideológicas na qual se inserem devido às estruturas de sua expressão cinematográfica.

Mais adiante, o trabalho de historiadores mais recentes vem se destacando ao sobrepor algumas conjecturas produzidas por Ferro e Sorlin quanto a metodologia de fontes cinematográficas. Nomes como Niels Skyum-Nielsen, Jurgen Moltmann, Jeffrey Richards e Arthur Marwick se destacam nos anos 1970 e 1980 por apresentarem os primeiros artigos abordando metodologias de objetos fílmicos. Todavia, devido a precariedade de alguns trabalhos, o nome que acaba sendo mais citado nos artigos teóricos mais recentes é o do historiador britânico Anthony Aldgate. Seus trabalhos focam na percepção da realidade apresentada nos objetos fílmicos, no processo de manufatura de filmes e nos exames da censura na Inglaterra.

É notável que o autor consegue apontar no ofício do historiador a necessidade de verificar a capacidade que o cinema exerce em retratar aspectos da cultura e apresentá-los para as grandes massas, mas tem como ponto principal em seus escritos, apontar a capacidade do cinema de ser utilizado como ferramenta de controle social e propagador de ideologias. Sua análise parte de uma percepção do objeto que leva em conta elementos de contexto social e político da sua

confecção, usufruindo de elementos do conteúdo técnico como roteiro, direção, fotografia, música, atuação, etc; e os coloca em perspectiva com informações da crítica especializada e da recepção do público, deixando evidente que tipo de público consome determinada obra.

Pensando na produção de artigos quanto ao uso de cinema enquanto fonte historiográfica no Brasil, podemos destacar o trabalho de acadêmicos de renome que também vem contribuindo para a elaboração dessa metodologia. Uma já citada é a historiadora Mônica Almeida Kornis, que há décadas vem buscando apontar o potencial da imagem para o trabalho historiográfico, afirmando como a observação de imagens também possui aspectos comuns ao ofício do historiador. Inclusive, seus trabalhos apresentaram o debate metodológico quanto o uso de imagens para muitos novos historiadores. Outro profissional importante para outros campos da historiografia, mas que centrou seus trabalhos em fontes fílmicas, é Ismail Xavier, que vem exercendo papel essencial para debates quanto o valor historiográfico da arte, além de apresentar análises concisas acerca do teor político que filmes brasileiros tiveram durante a ditadura militar.

Vale destacar também as considerações teóricas do historiador e comunicador Eduardo Morettin, apresentando a forma e a experiência estética em suas representações na análise fílmica. Seu trabalho apresenta uma interseção entre a comunicação e a História, tendo como um dos trabalhos mais relevantes para o debate uma crítica feita sobre a ideia de "contra análise" da sociedade feita por Marc Ferro. O autor destaca no conceito uma dicotomia entre as categorias que demarcam o relacionamento do Cinema com a História, e usa isto para destacar a presença de uma contradição na ideia de que uma obra cinematográfica apresenta informações em níveis de significado. Morettin aceita a percepção de que filmes sejam passíveis de interpretações opostas, e observa nestas oposições a possibilidade de fornecer dados quanto às estruturas que constroem a visão de uma película sobre a sociedade.

Como podemos observar, o cinema enquanto objeto historiográfico possui uma complexibilidade que tanto perpassa sua própria técnica e linguagem, como também está profundamente mergulhado em seu tempo. Tendo isto em vista, é importante que tenhamos em mente as muitas formas possíveis com a qual o cinema pode se apresentar e a sua linguagem técnica. Por fim, refletindo o progresso exercido pela análise de filmes e a sua gradual complexificação,

algumas das abordagens apresentadas até agora são indispensáveis ao trabalho devido a pertinência ao tema.

O fascismo enquanto fenômeno histórico proporcionou uma ampla rede de suporte à produção acadêmica devido a amplitude de interesses atrelados ao estudo do tema. O debate sobre a ideologia fascista esteve presente em praticamente todas as áreas do conhecimento, não apenas abrindo portas para uma grande quantidade de debates — feitos por autores que muitas vezes eram marcados por metodologias conflitantes —, como também possibilitou a criação de obras mundialmente aclamadas. Isto por si só já nos deixa entender a complexidade de abordar um campo tão vasto e tão problemático. Pensando no debate referente à definição do termo, alguns autores fazem questão de deixar claro que o conceito não é estático e depende de um entendimento prévio de sua trajetória para evitar erros interpretativos.

Estabelecida essa ideia e aceitando as considerações do historiador Robert Paxton, antes de entender como o fascismo funciona é necessário entender o que ele é, para assim analisar os movimentos fascistas. Dotado de uma relativa polissemia (confundida muitas vezes com totalitarismo e autoritarismo), o fascismo é marcado pela afirmação de uma série de princípios voltados a uma visão problemática de pureza, e que estão em constante adequação às circunstâncias, marcado por um repúdio às liberdades democráticas e uma violência redentora submetida a adoração de um líder[11]. Enquanto movimento político, o fascismo pode ser entendido de diversas formas, cabendo ao direcionamento metodológico do historiador definir qual a melhor abordagem. Geralmente o fascismo é concebido como um amontoado de ideologias sem uma preocupação com uma coerência, seguindo uma lógica particular, e também como uma forma de pensamento associado a conservação cega que promove uma santificação infalível das tradições.

De qualquer forma, tanto os movimentos fascistas (e suas corruptelas), quanto às ideologias fascistas têm sido extensamente observadas pelo campo da História Cultural nas últimas décadas e suas abordagens vem acompanhado as transformações da historiografia. Por mais que sua eficácia não seja plenamente exaltada por alguns autores, podemos afirmar que o campo possui um potencial

---

[11] PAXTON, Robert O. *O* que é fascismo.IN: PAXTON, Robert O. A anatomia do fascism*o.* Ed. Paz e Terra. São Paulo,1932. Páginas 335-358.

metodológico interpretativo bastante eficaz[12]. A abordagem cultural do fascismo garante a compreensão de como se deram as relações simbólicas com suas práticas política na Europa. Os aspectos do fascismo que se inserem no universo estético e que antes eram pouco claros, passaram a ampliar a abordagem da História ao incluir as formas não linguísticas. Em outros termos, como apontado pelo historiador Maurício Parada, através de percepções culturais podemos compreender a maneira como o regime articula elementos do universo da cultura em sua ação.

> [...] As forças que possibilitam um movimento político a assumir o poder do estado são diferentes, porém conectadas, as forças que definem o novo regime. (...) Cultura e ideologia figuram diferentemente em ambos os estágios. Na fase de movimento, eles agem como um poderoso instrumento de mobilização que enquadra as crenças políticas, envolvendo os seus adeptos. Na fase estatal, eles servem como mecanismos de conversão para assegurar o consenso de um amplo público de cidadãos. (...) [Estados totalitários] são muito mais ficções totalitárias do que realidades políticas.[13]

Ao abordar esta aproximação cultural aos processos políticos do fascismo, podemos entender o funcionamento do universo discursivo que garantiu a construção do poder dos movimentos fascistas italianos e alemães. Podemos observar que foi caro na práxis fascista a tentativa de uso da cultura como ferramenta de manipulação das massas. Cabe dizer que as instâncias comunicacionais parecem ter auxiliado na formação discursiva do fascismo, definindo uma auto referência que conseguiu usufruir da racionalidade dos indivíduos e fazê-los obedecer às ordens do regime[14]. Não seria absurdo pensar que as aspirações dos líderes por propaganda partidária pudessem proporcionar uma tentativa de usufruto de novas plataformas para seus discursos.

O desejo de produção de uma propaganda que fornecesse um veículo eficaz ao alcance das massas por parte dos líderes fascistas foi amplamente abordado nos seus livros. Partindo de uma lógica de consumo a produtos culturais, podemos observar que o intuito da propaganda fascista era o de ampliar uma conexão psicológica pré-existente entre o líder e seus seguidores. Para teóricos

---

[12] PARADA, Maurício. *Cultura e Poder em Estados Totalitários*: considerações sobre uma história cultural do fascismo. Mneme revista de humanidades.V. 05. N. 10, abr./jun. de 2004. – Semestral.
[13] Ibidem. P. 144
[14] ADORNO, Theodor. "*Propaganda fascista e anti-semitismo*". Ernst Simmel(org.),anti-semitism: A social disease. Madison: international University press, 1946. Reproduzido em Gesammelte Schriften Vol 9, T. I. [Soziologische Schriften] Frankfurt: Surhkamp Verlag, 1975, Páginas. 397-407. Traduzido por Francisco Rüdiger.

como Theodor Adorno, o intuito da propaganda fascista era o de "verbalizar uma identidade pré-existente" (Adorno, 1946), que possibilitasse um frenesi coletivo que aciona uma atitude ritualística coletiva, intrinsecamente ligada à emoção. Acompanhado a isto, o monopólio das comunicações proporcionou um monopólio das representações simbólicas, garantindo a supressão dos imaginários e atestando a legitimidade do poder na vida coletiva[15]. Especificamente no caso alemão, o nazismo apontou desde a sua criação uma importância fundamental à propaganda, e como consequência o cinema acabou exercendo um papel fundamental para a construção da propaganda de Hitler.

Ao averiguarmos a trajetória do cinema na Alemanha, podemos observar que as raízes da construção propagandística do Nazismo brotaram antes mesmo da ascensão do próprio movimento. De acordo com o autor já citado, Siegfried Kracauer, a necessidade alemã de uma rede de inteligência focada na contrainformação durante a Primeira Guerra Mundial condicionaram a criação de uma produtora de cinema para fins de propaganda política em 1916, a Universum Film Aktiengesellschaft, que atendia pela sigla UFA[16]. Após o término da guerra e a ascensão da República de Weimar, a instituição passou para o domínio privado. Em 1927 sua direção passou para Alfred Hugenberg, futuro ministro da economia do Terceiro Reich.

Durante os anos que se sucederam a guerra, a instituição foi marcada por um grande número de películas feitas por uma juventude vanguardista que voltava sua técnica para o experimentalismo expressionista. Focados na crítica social através de considerações estéticas num universo subjetivo, o movimento expressionista alemão acabou alcançando um público bastante amplo nas esferas artísticas dentro e fora da Alemanha. Seu pouco apreço característico por uma visão fidedigna à suposta "beleza da arte" promovida pelos nazistas, acabou

---

[15] PEREIRA, Wagner P. *cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia*: tempos de Hitler e Roosevelt (1933-1945). Texto Integrante dos anais de XVII Encontro regional de História - o lugar da História. ANPUH/SP- UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

[16] KRACAUER, Siegfried. "De Cagliari a Hitler: história psicológica del cine alemán". Barcelona: Ediciones Paidós, 1985. Página 41.

servindo como argumento para a sua taxação de "arte degenerada"[17], o que promoveu a sua perseguição nos anos que se sucederam a tomada do poder.

Com o início da popularização de Hitler e a manipulação de Hugenberg na instituição, películas expressionistas foram perdendo espaço gradativamente, sendo colocado à margem por parte do crescimento das primeiras obras cinematográficas nazistas. Em relação à figura do ditador, alguns autores destacam o interesse pessoal por obras cinematográficas, o que nos mostraria evidências para o fato de que Hitler já observava – na época anterior a sua ascensão – o potencial do cinema como ferramenta de propaganda. Quanto a isto o historiador Ben Urwand destaca:

> Toda noite antes de ir para cama, Adolf Hitler assistia um filme. Escolhia o título ele mesmo, de uma lista que lhe era mostrada no jantar, para então conduzir seus convidados ao cinema particular na chancelaria do Reich (ou, se estivesse de férias, na berghof, perto de berchtesgarden). Todos os membros de suas Estações domésticas – auxiliares, criados, até motoristas de seus convidados – tinham permissão de se juntar a ele. Quando todo mundo tomava o acento, a projeção começava.[18]

Com a tomada do poder, pode-se observar como as estruturas estatais de propaganda foram reorganizadas com o intuito de "nazificar" o processo produtivo de manufatura dos filmes. Em março de 1933, com a criação do Reichsministerium für Volksauflärung und Propaganda (Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda) o que havia restado das instituições culturais da república de Weimar e consequentemente dos artistas do expressionismo alemão foram sendo gradativamente expurgadas até a noite dos cristais em 1938. Dado então o pontapé inicial para um lento, porém abrupto processo de tomada de monopólio da comunicação. Tendo em vista que até 1942 a câmera de cultura do Reich foi absorvendo companhias e estúdios

---

[17] Siegfried Kracauer destaca em seu livro que a perseguição e taxação de obras pelos nazistas não se limitou ao movimento expressionista alemão. Em sua obra *De caligari a hitler* (capítulo 14), o autor destaca a perseguição a artistas plásticos e cineastas do movimento da nova objetividade (também denominada como "pós-expressionismo"), independente do posicionamento político. Ele evidencia o caso do antissemita Georg Wilhelm Pabst, autor do filme *A caixa de pandora* (1929), auxiliar de cineastas como Arnold Fanck, e Leni Riefenstahl, e que devido a sua obra "degenerada" foi obrigado a emigrar da Alemanha, mesmo com sua aproximação aos ideais Nazistas.

[18] URWAND, Ben. *A colaboração:* o pacto entre Hollywood e o nazismo. Ed Leya. São Paulo, 2014. Página 17.

cinematográficos menores pode-se ver o intuito de assumir totalmente a produção audiovisual da Alemanha[19].

As primeiras películas subsequentes à alavancada do ministério de propaganda tentaram produzir uma imagem esteticamente forte de Hitler, e usufruir de um patriotismo que já demarcava os inimigos do Estado. A produção destes filmes buscou apresentar às massas a percepção da ideia de "novo homem", que acrescentavam a percepção de vivacidade racial, e moviam os espectadores a abdicar de seus interesses pessoais em prol da comunidade do povo ariano[20]. Para alguns autores, a lógica da criação desse "novo homem" parte da ideia de construção de uma nova identidade inserida em uma lógica cultural racializada. Pode-se dizer que a lógica do "novo homem" na propaganda nazista de certa forma auxiliou na construção de um inimigo do Estado, além de construir na arte produzida pelo inimigo a percepção de uma "degeneração" inerente à obra.[21]

Quanto ao número de películas produzidas pelo regime de Hitler, dependendo do autor usado, pode-se chegar ao número superior a 1300 filmes que direta, ou indiretamente, exaltavam algum princípio do nazismo. As 3 primeiras obras eram curta-metragens produzidos pela UFA, centradas na exaltação de heróis fascistas com foco na juventude, onde os personagens principais eram ativos em um processo de violência voltado ao êxito de todo o partido nazista. Filmes produzidos ao mesmo tempo, por Hans Steinhoff, Franz Seitz e Franz Wenzler com o fundo de investimento da UFA e sob a tutela de Alfred Hugenberg falavam respectivamente de Hitler; de um rapaz chamado Horst Wessel, membro das primeiras milícias da SA[22]; e de Herbert Norkus, membro da recém criada *Hitlerjunge*[23].

---

[19]PEREIRA, Wagner P. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. IN: História: questões & debates, Curitiba, n.38, 2003. Ed UFPR. Página 111.

[20] PEREIRA, Wagner P. cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933-1945). Texto Integrante dos anais de XVII Encontro regional de História - o lugar da História. ANPUH/SP- UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

[21] DOC: Arquitetura da Destruição (Architecture of Doom Nazism) [LEG]. Peter Cohen. Filme digital, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IBqGThx2Mas>. Acessado em 21/09/2020.

[22] Sigla usada para determinar a abreviação de *Sturmabteilung,* que pode ser traduzido como "destacamento da tempestade". Foi uma das primeiras milícias paramilitares produzidas pelo movimento nazista alemão, e dissolvido a partir do momento em que começaram a apresentar ideais divergentes as ações de Hitler, tendo seus lideres todos mortos.

[23]PEREIRA, W. P. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. IN: História: questões & debates, Curitiba, n.38, 2003. Ed UFPR. Páginas 112 - 113.

Como previamente abordado, grande parte da classe cinematográfica alemã acabou sendo perseguida após a tomada do poder pelo partido nazista. Entretanto, determinadas classes de cineastas e profissionais da cinematografia curiosamente tiveram suas carreiras afetadas positivamente. Cineastas como Arnold Fanck foram citados por Kracauer como membros de uma seleta parcela de cineastas que conseguiam produzir obras massificadas com alto valor de retorno financeiro, e que devido a uma série de coincidências permaneceram próximas a convivência com membros do alto escalão. Fanck durante anos produziu películas que abordavam a temática de montanhismo e que foram patrocinadas pela UFA graças ao avanço do Hitler. Com isso o diretor pode se especializar em técnicas inovadoras para o seu tempo – consistiam na experimentação na rotação das lentes objetivas.

> Para fazer frente a situação vigente, se realizou uma terceira tentativa mediante um gênero de filmes exclusivamente alemão: películas de montanhas. O doutor Arnold Fanck, nativo de Friburg, foi o desenvolvedor deste gênero e quase o monopolizou durante toda a era republicana. Originariamente era um geólogo apaixonado por escalar montanhas. Em sua ânsia por difundir o evangelho dos picos inacessíveis e das escaladas perigosas, Fanck foi gradativamente confiando em atores e técnicos que se transformaram em notáveis alpinistas e esquiadores. Entre seus colaboradores mais destacados figuraram Leni Riefenstahl, Luis Trenker e Sepp Allgeier[24]

Dentre os filmes produzidos nos anos subsequentes, muitos outros cineastas se destacaram, mesmo que não fossem todos explicitamente produzidos com temáticas documentais, esses eram pensados como materiais que produziam o clamor popular aos preceitos do nazismo. Sendo películas ficcionais, objetos cine-jornalísticos ou documentários de campanha militar, quase sempre os temas centrais nessas obras eram as representações dos inimigos do Estado. Filmes como *Bismarck* (1940) e *Feuertaufe* ("Batismo de Fogo", 1940) tiveram sua importância alavancada pela UFA ao apresentar comunistas e judeus como monstros, mas poucos filmes conseguem apresentar o antissemitismo nazista de maneira tão completa como a película de Veit Harlan, *Jud Süβ* ("Judeu Süss") feita em 1940. Na obra ao longo de seus 98 minutos, o cineasta demonstra uma representação depravada de um judeu ganancioso e sexualmente pervertido, apresentado de forma a tentar mostrar uma suposta corrupção da alma ariana.[25]

---

[24]Tradução livre em: KRACAUER, Siegfried. "De caligari a Hitler: história psicológica del cine alemán". Barcelona: Ediciones Paidós, 1985. Página 108.
[25] Ibidem, Páginas 110 - 111.

Outra importante concepção das películas do regime enquanto propaganda foram os filmes de exaltação do líder. Diante todas as mais de 1300 obras, a diretora que mais se destacou por abordar a temática foi a diretora de cinema, Leni Riefenstahl, a quem iremos centrar nossa análise aqui em diante. Tendo participado de mais de 20 obras ao longo de sua carreira, a cineasta conseguiu destaque dentro do regime devido a sua presença na vida comum do alto escalão nazista, tendo exercido o papel de atriz e posteriormente dirigido e produzido filmes.

O filme de maior destaque teria sido justamente sua obra mais lembrada devido a exaltação dos valores nazistas e da figura de Adolf Hitler – que inclusive foi encomendada pelo Ministério de Cultura em 1934 – já com o partido Nazista no poder, *O Triunfo da Vontade* (1935). Porém, ela também se destacou por produzir o primeiro filme referente aos jogos olímpicos da história, onde diante os mesmos moldes de outros filmes encomendados, Leni aprofundou o ideário propagandístico ao usufruir de novas técnicas de filmagens.

Não apenas sua obra é hoje considerada controversa e causadora de muito debate, como ainda é cultuada por muitas esferas da crítica cinematográfica, gerando interpretações muito divergentes entre si. Durante as décadas posteriores ao término da Segunda Guerra Mundial, Riefenstahl tentou se desvincular da imagem de "cineasta de Adolf Hitler", realizando uma série de filmes ao final de sua vida e concedendo entrevistas na busca de melhorar sua imagem. Além disso ela produziu um livro autobiográfico, onde a mesma tentou sustentar a tese de que – assim como muitos outros – ela foi uma vítima circunstancial das investidas do regime hitlerista ditando a cineastas que viviam sob o domínio alemão. Visto isto, o trabalho se centrará nos próximos capítulos em averiguar as relações que a cineasta obteve com o nazismo em seu período de serviço ao ministério de comunicação e sua vida posterior a guerra, averiguando as contradições existentes nas suas obras em contraste à seu discurso autobiográfico. Desta forma teremos o aporte teórico necessário para contribuir ao debate acerca do fascismo enquanto fenômeno cultural e poderemos contribuir com o campo de cinema e História ao analisar suas obras enquanto objeto usado como instrumento de expressão ideológica.

CAPÍTULO 2 - OS FILMES DE PROPAGANDA E A PROBLEMÁTICA BIOGRÁFICA

Dentre todo o material que lida com a trajetória profissional e política de Leni Riefenstahl, podemos destacar um grande número de obras de cunho biográfico. Sabendo que quase todos os livros e documentários sobre ela possuem abordagens discursivas bastante antagônicas, a exposição do tema permite muitas formas de análise. Buscando a melhor forma de introduzir a cineasta e os seus aspectos discursivos, seria de bom tom apresentá-la a partir de sua obra, tendo em vista que sua narrativa memorial detém algumas especificidades que dependem do entendimento prévio da técnica de filmes.

A cineasta viveu por 101 anos, e ao longo de sua vida trabalhou em mais de 18 películas e 6 obras cine-jornalísticas, cada uma delas submetidas a suas respectivas intencionalidades particulares. Para além disso é sabido que a artista se insere em um ambiente de intensas disputas por construção de memória, e como tal, não podemos deixar de apresentar os principais aspectos deste campo para compreendê-los. Para entendermos a maneira como sua memória é estruturada, e quais os argumentos que estão em confronto, precisamos abordar como a memória funciona, e como é possível construí-la.

Dito isto, neste capítulo apresentaremos primeiramente alguns dos principais pontos do estudo memorial, dando ênfase em sua construção e as possíveis abordagens que permitem uma análise acadêmica. Posteriormente a isto, apresentaremos as especificidades técnicas e discursivas presentes em algumas obras da cineasta que permitem a existência de brechas para questões relativas à memória. Tendo averiguado este conteúdo, daremos prosseguimento a este trabalho, traçando os aspectos memoriais presentes nos filmes que se conectam com as disputas de produção biográfica tanto da artista quanto de outros autores.

Os estudos sobre a construção da memória são múltiplos e fomentados em diferentes campos disciplinares. O historiador medievalista Jacques Le Goff, em seu livro *História e Memória,* aborda a forma como biologicamente a mente humana retém informações através do processo de aprendizagem. Segundo Le Goff, a dinâmica humana de ordenação de vestígios do passado e a releitura

desses traços promovem a "recordação" no complexo aglomerado de funções do pensamento. Neste sentido, a interpretação social acerca deste fenômeno agregou as percepções de linguagem e de propagação de ideias através da escrita e da fala, gerando o que podemos compreender como Memória.

Através desta compreensão, o autor elenca os diferentes tipos de memória, buscando identificar a operação que faz o pensamento memorial tornar-se o pensamento histórico. Mais adiante, em seu texto, Le Goff se estende na construção dessas ideias, abordando a forma como os indivíduos estabelecem conhecimentos memoriais. Quanto a isto, o autor possui uma percepção de que, enquanto forma de conhecimento submetida ao crivo individual, a produção de memória é desprovida de método crítico e é capitaneada pelos interesses destes indivíduos mediante ao contexto do momento em que são articulados. Além disso, a valorização da memória é complexa, sendo diferente em cada sociedade.

Tendo como ponto chave a percepção de que a memória esteve associada às múltiplas formas de sociabilidade, o autor indica que esta teria um papel fundamental nas disputas sociais por poder. Desta maneira, ao buscar entender o papel da memória para a História, Le Goff assume que ela foi fundamental para a concepção do pensamento histórico, e que hoje é compreendida pela História fundamentalmente como objeto de estudos. O autor assume um sentido mais amplo para a definição da memória, que em termos gerais, é descrita como "conjunto de funções psíquicas as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas - ou que ele representa como passadas."[26]

Pensando na forma como trabalhar com memória, é entendido que ela - tal qual outros objetos - deve ser submetida a um processo de inquérito junto a todo o processo que constitui o método crítico da História. Para que possa ser usada como um tipo de fonte histórica, é importante destacar que a memória não pode ser compreendida como História. Sobre este aspecto, Le Goff reflete que a memória "Tal como o passado não é a história mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica.[...]"[27]

No decorrer do livro o autor ainda observa que a memória – indiferente de sua forma, seja ela oral ou escrita – funciona como um elemento de construção da

[26]LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. ED: Unicamp. Campinas, 1996. Página 423
[27] Ibidem. Página: 49.

identidade individual ou coletiva. A memória se submete a visão de mundo de indivíduos e dialoga com a relação destes com o seu grupo, ditando o seu funcionamento e o seu papel dentro da sociedade. Desta forma, podemos apontar que indivíduos buscam na memória uma forma de produzir uma determinada visão de si, assim como usam-na como uma maneira de se inserirem em determinados grupos. Ao longo do texto, Le Goff mostra exemplos de como elementos do passado se relacionam com a lógica de coletividade, cultivando o sentimento identitário, além de mostrar como a própria percepção do passado memorial se desenvolveu e se complexificou desde as sociedades antigas até a sua utilização nas sociedades contemporâneas ocidentais.

> [...] A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.
> Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.[...][28]

Podemos observar que Le Goff constrói suas concepções sobre memória diante de uma linha de pensamento um tanto quanto linear, elencando as diferentes sociedades, e exemplificando-as através da maneira como elas constroem o seu pensamento histórico. Logo no início do livro o autor formula a ideia de que a memória pode ser admitida por vários membros de um mesmo conjunto social, que ele denomina como "memória coletiva". Ao estabelecer que a memória coletiva auxilia na produção de identidade, o autor aponta que esta pode ser manipulada de acordo com os interesses pelo poder, auxiliando na exaltação de heróis ou promovendo o esquecimento, silenciamento e invisibilização de personagens ou acontecimentos. Não seria absurdo pensar, portanto, que a memória possibilita conflitos entre posicionamentos antagônicos, voltados à produção, seleção ou reinterpretação de determinadas memórias,

> Finalmente, os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento, nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam

[28] LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. ED: Unicamp. Campinas, 1996. Página 474 - 475

> as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.[29]

Nesse sentido, a associação da memória com a linguagem pode assumir uma infinidade de formas em meio a sua construção. Ao fazer referência a estas múltiplas formas de se produzir memória, Le Goff destaca a existência de uma forma específica desse tipo de material: a Biografia.

Geralmente associada a memória de heróis ou mártires, a biografia assume papel curioso dentro da sociedade. De acordo com o autor, o imediatismo do mundo contemporâneo promove uma produção acelerada de conhecimentos, onde a memória passa a exercer papel importante na sociedade, operando como uma pressão sob o pensamento histórico. Acrescidos de historicidade, a biografia e, sobretudo, a Autobiografia, se posicionam em um lugar pitoresco, uma vez que é verificável pela História, mas embebido das incertezas e intencionalidades da produção memorial.

De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, a produção de biografias possui uma conexão interessante com a percepção do que é História devido a sua exótica concepção de sentido no tempo. Para ele, falar da história de vida de um indivíduo é extremamente contra intuitivo, uma vez que pressupõe a ideia de que o relato acerca do conjunto de acontecimentos na vida de um sujeito seja dotado de sentido lógico. Ao estabelecer relações inteligíveis entre os acontecimentos percebidos pela memória, assume-se que o tempo possui uma constância ou um estado onde os fatos possuem efeito as causas de maneira a estabelecer relações inteligíveis. Não seria de todo ruim pensar que a produção de uma autobiografia esteja diretamente ligada a uma forma de produção de memória que possui interesses. Neste tipo de narrativa, a linguagem pressupõe uma estreia, um encaminhamento que deve ser percorrido pelo autor, e um término associado à ideia de finitude que Bourdieu percebe em duplo sentido a uma percepção de "finitude da História". Acerca da produção do objeto biográfico, Bourdieu destaca a importância da percepção contextual e lógica da obra, apontando também, o papel do historiador enquanto pesquisador que avalia tal objeto, tendo que ter em mente as relações objetivas entre as relações estabelecidas na obra:

> A análise crítica dos processos sociais mal analisados [...] sem o conhecimento do pesquisador, na construção dessa espécie de artefato [...] no privilégio concedido

[29] Ibidem. Página 426.

> à sucessão longitudinal dos acontecimentos constitutivos da vida considerada como história em relação ao espaço social no qual eles se realizam não é em si mesma um fim. Ela conduz à construção da noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um 'sujeito' cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. o sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra [...] evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado.[...].[30]

Partindo das considerações apresentadas por estes autores, podemos observar, portanto, que a memória detém uma complexidade própria. Muitas vezes ela se apresenta através da linguagem escrita, e em muitos casos se associa a propagação de ideias, ou valorização de indivíduos ou grupos. Em vista disso, podemos observar que a produção de memória consegue promover interpretações de acontecimentos movidos por percepções narrativas, alavancando ou criando fatos, dando destaque a personagens, ou muitas vezes manipulando trajetórias em detrimento de outras.

No caso específico da produção de memória de Leni Riefenstahl, sua autobiografia acabou sendo objeto desse processo de disputas memoriais, tendo seus argumentos frequentemente debatidos, uma vez que em muitos casos eles não condizem com os fatos. Por meio de profissionais da Arte e da História, temos acesso a algumas das contradições existentes na sua biografia, e podemos observar como suas obras se relacionam com esta produção memorial, estando intrinsecamente associado a suas afirmações. Nesse sentido, propõe-se avaliar daqui em diante as obras cinematográficas as quais Leni Riefenstahl participou até o final dos anos 1940, trazendo à tona algumas das questões que surgem em meio às disputas memoriais.

Antes de analisarmos individualmente cada obra cinematográfica da cineasta, precisamos averiguar a trajetória pregressa desta, buscando o início de sua relação com a arte. Tendo como base as informações da biografia da

---

[30] BOURDIEU, PIERRE. "*A ilusão biográfica*". IN: FERREIRA, M. M. & AMADO, J. [organizadoras]. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006. Página 189

personagem, sabemos que Leni Riefenstahl iniciou sua carreira artística como dançarina. Sua formação foi em balé clássico pela academia Grimm-Reiter de dança em Berlim, onde teria começado na adolescência, e posteriormente esteve na posição de membro fixo de uma companhia de dança durante a primeira metade da década de 1920. A sua biografia ainda afirma que o início de sua carreira no cinema teria começado em junho de 1926 após uma troca de cartas com Arnold Fanck. Todavia, de acordo com outros autores, sua primeira aparição em tela teria ocorrido um ano antes em *Formas da força e da beleza* (1925)[31], um filme estatal de incentivo da UFA onde ocorreu uma apresentação de dança e ginástica feita pela companhia em que trabalhava.

Imagem 1 - Cena de *Formas da força e da beleza* onde Leni Riefenstahl aparece no centro da primeira fila entre as dançarinas[32].

Segundo o escritor e cineasta Steven Bach, as últimas cópias deste filme estiveram perdidas durante décadas até supostamente serem encontradas por ele dentro do acervo da biblioteca de Washington. Como descrito no prólogo de seu livro, a película esteve guardada nos Estados Unidos devido a um dilema burocrático de transporte do material, apreendido como espólio de guerra no final da Segunda Guerra Mundial, sendo mantido na biblioteca em meio a devolução do acervo em que estava em 1973.

---

[31] N. Kaufmann & W.Prager: Wege zu Kraft und Schönheit (1925). Direção N. Kaufmann . Alemanha : uma produção de UFA GmbH. Película em Preto e branco 1925. IN: Youtube, 89 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jaZwJlYMriA>. Acessado em 08/10/2020

[32] Ibidem. PRINTSCREEN minutagem: 22:30 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jaZwJlYMriA>. Acessado em 08/10/2020.

A película se tornou ponto de divergências nas disputas narrativas, mas é inegável a participação de Leni Riefenstahl e o destaque que recebeu entre os dançarinos. Tecnicamente não é digna de muitos destaques, pois é apenas um amontoado de exercícios filmados de maneira estática e intercalado por frases descritivas, todavia vale ressaltar a situação de repulsa que a cineasta tinha pela obra, podendo apontar a descrição de Bach a respeito do filme:

> [...]*Formas da força e da beleza* (*Wege zu Kraft und Schönheit),* um filme cultural voltado para exercícios e cultura física, na maior parte filmado em espaços abertos, e com exercícios em conjunto
> Leni Riefenstahl era corajosa e pronta para tudo em seus 20 e poucos anos. Alguns anos mais tarde, ela se destacava entre os círculos sociais de estrelas de cinema, e negaria ter estado em qualquer produção de pouca expressividade, até mesmo uma produzida pela UFA. Ela negou ter estado em *Formas da força e da beleza*, alegou nunca ter sequer assistido ao filme, ou até mesmo ouvido falar dele, mesmo que tenha se tornado uma das grandes sensações de bilheteria do dia.[...][33]

Não seria absurdo apontar que *Formas da Força e da Beleza* apresenta representações do corpo humano que, ao longo de sua trajetória, tornaram-se ponto comum nas obras da diretora. Toda a sua obsessão pelo corpo era visível nas suas apresentações de dança, e acabou permanecendo na sua trajetória posterior na forma de atuação. Muitos escritores que se debruçaram a analisar a biografia da atriz ressaltam a nebulosidade quanto aos motivos que levaram-na a buscar uma troca de carreira, ao passo que em sua autobiografia, Leni alega ter se apaixonado pela área ao observar um pôster de divulgação de um filme de Fanck.

Ao analisar a obra de Jürgen Trimborn, o autor aponta em *Leni Riefenstahl: A Life*[34] a existência de um suposto acidente naquele ano em decorrência de trabalhos envolvendo dança, que a deixaram incapacitada. Já no filme documental de Ray Muller[35], o ator protagonista de muitos filmes de Fanck, Luis Trenker afirma que uma foto da atriz acompanhada da suposta carta teria convencido o diretor a procurar Riefenstahl.

O fato é que após esta aproximação, por quase 6 anos ela atuou em filmes de alpinismo produzidos por Arnold Fanck, estando por muitas vezes no papel

---

[33] BACH, Steven. *BERLIN 1925.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Páginas 3 à 5. Tradução nossa.

[34] Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl*: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007

[35] A deusa imperfeita. Título original: Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH whihout walls, Zweites doutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos.

principal. Seu primeiro filme sob a direção dele foi *A Montanha Sagrada* (1926), sendo seguido de 5 filmes: *O Grande Salto* (1927), *O Inferno Branco de Pitz Palu* (1929), *Tempestade na Montanha Branca* (1930), *O Êxtase Branco* (1931) e *S.O.S Iceberg* (1933). Todas estas películas eram esteticamente muito próximas, detinham narrativas marcadas por um romantismo performático, e com um apelo comercial bastante grande para a época, atraindo o grande público com relativo sucesso, ainda que de forma comedida.

Nos filmes de Fanck, Leni assumiu a faceta de protagonista aventureira com arquétipos destemidos, como os exemplos de Diotima feito em *A montanha sagrada* e Gita feito em *O grande salto*. A atriz também assumiu a forma de donzelas indefesas em busca de salvação como os exemplos de Maria Maioni de *pitz palu* e de Hella Armstrong em *S.O.S iceberg*. Em um dos filmes, *O êxtase branco,* ela até acabou atuando como ela mesma devido o caráter documental da obra.

Analisando o senso técnico destas obras, e a forma como os papéis se organizavam, existem apenas dois filmes que fogem a esta fórmula. Um destes teria sido *O destino da casa habsburgo* (1928) dirigido por Rolf Raffé, que como destacado na biografia da atriz, teria aceitado o papel de coadjuvante por influência de Fanck (que por sua vez estava ocupado com a pós-produção de *Pitz palu*). Sendo importante notar um significativo esforço em diminuir o tamanho de sua presença neste filme, seja pela argumentação de ser "um papel menor", seja devido a uma suposta difteria que ela teria sofrido durante o período das gravações[36].

Já a outra obra que está descolada de um universo temático dos filmes de Arnold Fanck é o primeiro filme onde ela atuou, dirigiu e roteirizou, *A luz azul* (1932), e que é considerada por muitos como uma das obras que mais abriu espaço para controvérsias em sua carreira. Em meio a uma trama de narrativa simples e efeitos visuais não muito diferentes dos já usados por Fanck, o filme foi concebido por ela como uma "poesia filmada", sendo possível destacar o seu caráter ficcional e lúdico. Vale ressaltar que no final da sua vida esta obra foi entendida por ela como um "paralelo trágico" da vida da personagem "Junta" com

[36]RIEFENSTAHL, LENI. Memórias. Espanha: Evergreen. 2000. Páginas 78 e 79.

a sua trajetória[37]. O que se destaca em *A luz azul* entretanto não foi apenas o conteúdo técnico e a temática mais descompromissada que os outros filmes em que até então participara, mas sim o seu desempenho nas críticas nos periódicos da época.

De acordo com Steven Bach, o filme recebeu críticas bastante duras por parte do jornal Berliner Tageblatt naquele ano. Este periódico, autointitulado "democrático", era considerado um "jornal judeu" por parte da burguesia local.[38] Devido a isto não apenas Steven Bach, como outros registros biográficos, enfatizam a reação da autora como tendo sido extremamente negativa às criticas, e detendo um caráter antissemita. Entraremos na questão de um suposto antissemitismo da autora mais adiante. Por ora, cabe ressaltar que a atividade artística de Leni foi durante muitas décadas levantada por ela como desprovida de consciência política, fato este que não apenas nos mostra como parte do discurso memorial se conecta com seus filmes, como também, nos complementam com informações acerca das disputas memoriais. Estas disputas se complexificam ao pensarmos que as críticas ao seu filme se intercalam justamente entre a distribuição de "*A luz azul"* com a época marcada pela aproximação da cineasta ao Partido Nazista.

De acordo com Steven Bach, Adolf Hitler teria declarado algumas vezes o gosto pessoal pelos filmes aos quais Leni participou, inclusive sendo possível apontar a alegação dele quanto o trabalho da atriz, onde ele diz que "A coisa mais linda que eu já assisti numa película foi Riefenstahl dançando em cima do mar em *a montanha sagrada*"[39]. Partindo da premissa de que Hitler fazia constatações muito claras acerca de uma suposta depravação no meio artístico da República de Weimar, autores como Ben Urwand destacam um processo de seleção bastante rígido aos filmes que ele assistia. Em *Mein Kampf,* o nazista destrincha esta percepção e assimila na arte o papel de "limpeza" social das características que discordava[40]. Este fato nos leva a crer que seria através desta suposta "compulsão"

---

[37] Afirmação feita por ela em entrevista ao documentário *Leni Riefenstahl - The Immoderation of Me* à jornalista Sandra Maischberger no ano de 2002. Disponível no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjgYS8uXwFk&feature=emb_logo>

[38]BACH, Steven. *BERLIN 1925.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Páginas 77 e 76

[39] Ibidem. Página 91

[40] na página 112 do Mein Kampf, ele alega: "teatro, a arte, a literatura, o cinema, a imprensa, os anúncios, as vitrines, devem ser empregados em limpar a nação da podridão existente e pôr-se a serviço da moral e da cultura oficiais"

por consumir obras artísticas que se enquadram em sua percepção estética de "primor artístico" que contribuíram para a aproximação de algumas das obras de Riefenstahl a ele. Nesse sentido, Ben Urwand destaca:

> Hitler adotara uma abordagem comum em relação aos filmes. Primeiro, os consumia; na verdade, assistia a tantos que seus auxiliares ficavam preocupados, achando que iria exaurir o Acervo do Ministério da propaganda. Segundo, ele tomava medidas drásticas contra os filmes que se opusessem a tudo que defendia[...][41]

Como ja sinalizado, após a *A Luz Azul* sua carreira acabou indo de encontro com a necessidade de produção cinematográfica nazista. Pensando no número de filmes produzidos por Leni para o NSDAP[42], outro embate de narrativas aparece. De acordo com as afirmações da cineasta, ela havia feito apenas um filme para Hitler, entretanto, para outros autores este número pode variar entre 5 a 6 filmes[43]. Os argumentos usados pela cineasta variam de acordo com a fonte, mas suas alegações, em sua maioria, partem da ideia de que algumas das obras feitas neste período eram tecnicamente inferiores e, portanto, não poderiam ser contabilizadas como obras completas. Ainda que hajam estes embates quanto a produção de memória, cronologicamente o primeiro trabalho que Riefenstahl teria feito ao NSDAP foi o filme *Vitória da fé* (1933)[44].

De acordo com Jüren Trimborn, durante muitos anos os rolos de película deste filme foram perdidos após a Segunda Guerra Mundial. Durante os primeiros anos do regime esta obra foi censurada devido a aparição de membros de alta patente da extinta SA e que, posteriormente, foram perseguidos e apagados pelo regime. Para além desse fato, as poucas cópias remanescentes nos negativos do filme teriam sido destruídas durante o cerco a Berlim em abril de 1945, restando apenas alguns trechos em péssimo estado de conservação. De acordo com o autor, o assunto *Vitória da fé* permaneceu em silêncio por parte de Riefenstahl até o início da década de 1990, quando uma cópia foi encontrada e digitalizada, estando

---

[41] URWAND, Ben. *A obsessão de Hitler pelo cinema*. IN: URWAND, Ben. *A colaboração:* o pacto entre Hollywood e o Nazismo. São Paulo. Ed: Leya. 2014. Página 17.

[42] Sigla para "*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei"*, o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, o partido de extrema direita de Adolf Hitler, ativo de 1920 a 11945

[43] BACH, Steven. *BERLIN 1925*. IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Páginas 3 -5

[44] Der Sieg des Glaubens [1933] - La victoria de la fe [1933] --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1933, 1 hora e 1 minuto, son., não colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6SO8v1Tf-KI>> . Acesso em: 9 Junho. 2019.

hoje disponível online para análise no Bundesarchiv, o Arquivo Nacional da Alemanha.[45]

Imagem 2 - Cena do filme *Vitória da Fé* tiradas do filme *A deusa imperfeita*. Nela podemos observar uma saudação feita por Hitler à instituição da SA num dos comícios, acompanhado dos membros da extinta SA.[46]

De acordo com a autobiografia da autora, o filme se tratava de uma ideia original de Hitler e, contudo, teria sido uma obra malfeita, além de ter dado um trabalho excessivo. De acordo com Leni, a ideia teria sido filmar o comício anual do partido em Nüremberg no ano de 1933. Algumas cenas do filme se encontram presentes no documentário *A Deusa Imperfeita* (1993)[47], de Ray Müller, e confirmam que aquele material possuía sinais de uma pós produção desleixada. Todavia, é inegável que algumas das características visuais da obra estão muito próximas a estética do filme posteriormente dirigido por ela, *O Triunfo da Vontade* (1935), o que complexifica a aceitação do argumento de que a película não deveria ser aceita como material concedido ao partido.

Apresentando algumas constatações técnicas de ambos os filmes, podemos observar que a montagem produzida por Leni Riefenstahl obedece princípios de

---

[45] Trimborn, Jürgen. Leni Riefenstahl: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007.

[46] Der Sieg des Glaubens [1933] - La victoria de la fe [1933] --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1933, 1 hora e 1 minuto, son., não colorido. PRINTSCREEN minutagem: 59 minutos e 27 segundos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6SO8v1Tf-KI>. Acessado em 08/10/2020.

[47] A deusa imperfeita. Título original: Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH whihout walls, Zweites doutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos.

perspectiva, forçando o direcionamento da câmera a produzir imagens que lembram o olhar de observador. De acordo com Karel Reisz[48], quando uma montagem obedece regras básicas de passagem de planos e o corte obedece de maneira fluida o foco do enquadramento, ocorre que a obra acaba gerando um auxílio na produção de imersão. Esta imersão faz com que o espectador tenha um olhar voltado a percepção de que se está observando algo "recortado da realidade". Nesse sentido, ambas as obras se destacam por tentar uma abordagem de produção artística que, de certa maneira, se aproxima a percepção de Matuszewski, onde a obra cinematográfica supostamente reproduz a realidade como ela é.

Nas cenas que se apresentam em *O Triunfo da vontade* podemos destacar alguns recursos usados que auxiliam no desenvolvimento narrativo da obra. Logo no início do filme, observa-se uma sequência de cenas que apresentam o sobrevoo e a chegada de Hitler em um avião, em uma filmagem panorâmica e em câmera lenta com andamento bastante arrastado. De acordo com o crítico cinematográfico Philip Kemp[49], a cena - que é seguida a um conjunto de planos abertos que relatam o trajeto da comitiva de Hitler pelas ruas Nuremberg até o hotel - ocupa 10% da duração do filme, e não é colocada de maneira aleatória.

Quase como em um jogo de representações, a diretora mostra alegoricamente um "homem vindo dos céus" mostrando a sua "grandiosidade" para a cidade de Nuremberg. Combinado a isto, é possível observar ao longo do filme a existência estética de um jogo de oposições visuais entre a ideia de "velho", associado ao tradicionalismo da cidade, e o "novo" vindo dos céus e que promove a união do povo alemão, acompanhado de uma música tema grandiosa. Mais adiante podemos averiguar como o jogo de associações permanece sendo apresentado no filme, sendo possível observar cenas onde há canhões disparados em justaposição a apertos de mãos de Hitler com a população.

Nestas cenas, o simbólico proporciona a percepção de um futuro vindo com a força e virilidade da juventude, que em nenhum momento deixa de estar em destaque. É possível exemplificar isto ao observar a organização dos elementos de

---

[48] REISZ, Karel. *A montagem do filme*. IN: REISZ, Karel. *A técnica da montagem cinematográfica*. 1966. São Paulo. páginas 221 à 265

[49] KEMP, Philip. *De 30 a 39:* cinema nazista e soviético. IN: KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema.* Ed sextante. Rio de Janeiro, 2011. Página 138.

cena que destacam o culto a hierarquização de todas as estruturas da sociedade, com destaques a cenas de continência feitas a exaustão.

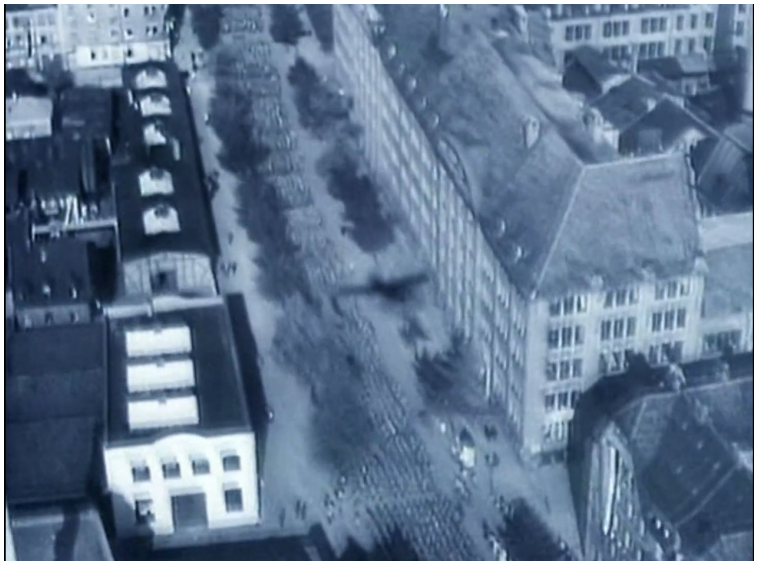


Imagem 3 - Cena do filme *Vitória da Fé* tiradas do filme *A Deusa Imperfeita*, onde podemos observar uma proximidade com a primeira cena do filme *Triunfo da Vontade*, todavia com menos cuidado no trato da cena[50].

Vale destacar que toda a estrutura de produção e de pós-produção do filme é assustadoramente grandiosa. De acordo com Philip Kemp, o número total de pessoas envolvidas com a produção estaria na casa de mais de 170 pessoas, com um número de espectadores da convenção que ultrapassam os 30 mil seguidores e simpatizantes ao regime[51]. Vale destacar ainda o caráter performático da obra e o esforço nazista com a distribuição do material, nos mostrando o papel importante para a divulgação das ideias fascistas para o resto do mundo.

Na cena de marcha de estandartes pelos distritos destaca-se a perfeita organização das sequências de quadros, mostrando que havia uma quantidade de câmeras fora do comum para época (pelo menos 8 de acordo com a autobiografia de Leni). A cena conta com um jogo de luz extremamente caro para a época, além de uma pré-produção que estimulou investimentos nos avanços da captação de áudio que serviriam exclusivamente para esta cena. Vale destacar também o fato de que até então não existiam mesas de corte funcionais que garantissem um

[50] Der Sieg des Glaubens [1933] - La victoria de la fe [1933] --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1933, 1 hora e 1 minuto, son., não colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6SO8v1Tf-KI>>. PRINTSCREEN minutagem: 56 minutos e 36 segundos

[51]KEMP, Philip. *De 30 a 39:* cinema nazista e soviético. IN: KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema.* Ed sextante. Rio de Janeiro, 2011. página 140

método efetivo de edição das cenas de um filme, o que forçava os envolvidos na edição a ter um planejamento meticuloso de gravação. Todas estas informações e técnicas foram utilizadas para impulsionar a narrativa de que Leni possuía uma mente naturalmente inovadora. Entretanto, é importante salientar que estas inovações estavam inseridas em um contexto de investimentos muito amplos para a produção de propaganda e estruturas do partido nazista.

Ao averiguarmos os aspectos visuais da obra, podemos observar uma fotografia dotada de uma assinatura visual que remete a outros trabalhos da cineasta[52], além do uso frequente de uma técnica pouco conhecida na época, utilizada em filmes experimentais ao redor da Europa, o *plongée* e o *contra-plongée*. Esta técnica, que consiste na angulação da câmera no seu próprio eixo para cima e para baixo, é usada em praticamente todas as cenas em que o Hitler discursa, registrando-o de baixo para cima. De acordo com Karel Reisz, o uso de *plongée* em qualquer contexto auxilia na construção de importância ou grandiosidade atrelada ao objeto de cena[53] e nesta obra há o uso desta e outras táticas visuais associadas.

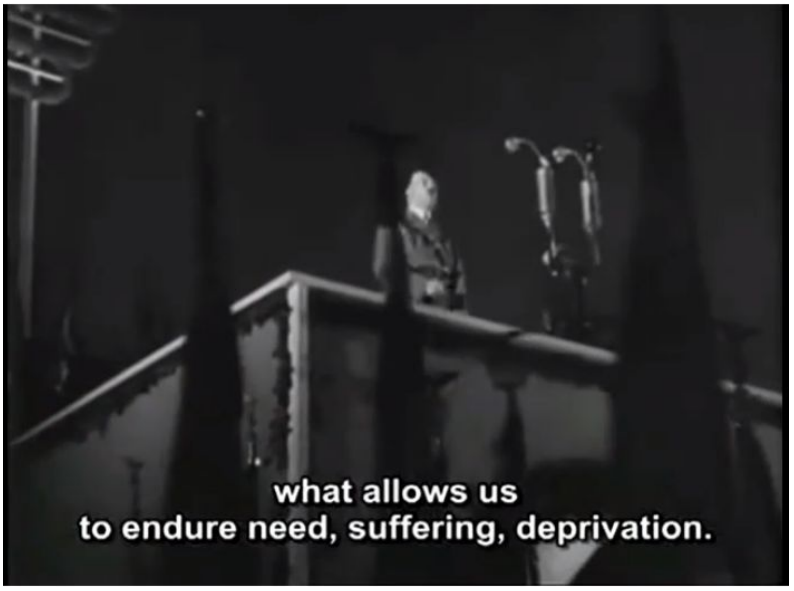


Imagem 4 - Cena de *O Triunfo da Vontade* onde há o uso de Plongée para destacar a posição de Hitler diante a multidão.[54]

---

[52] no caso dela, uma sombra semi-aparente em todas as tomadas deslocadas através da técnica de *tracking*, que consiste na filmagem feita em cima de uma plataforma movida a rodas.
[53] REISZ, Karel. *A montagem do filme*. IN: REISZ, Karel. *A técnica da montagem cinematográfica*. 1966. São Paulo. páginas 221 à 265
[54] Triunfo da vontade [1935]. Título original *Triumph des Willens* --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1935, 2 horas, son., não colorido. Cópia em DVD. PRINTSCREEN minutagem 56 minutos e 20 segundos

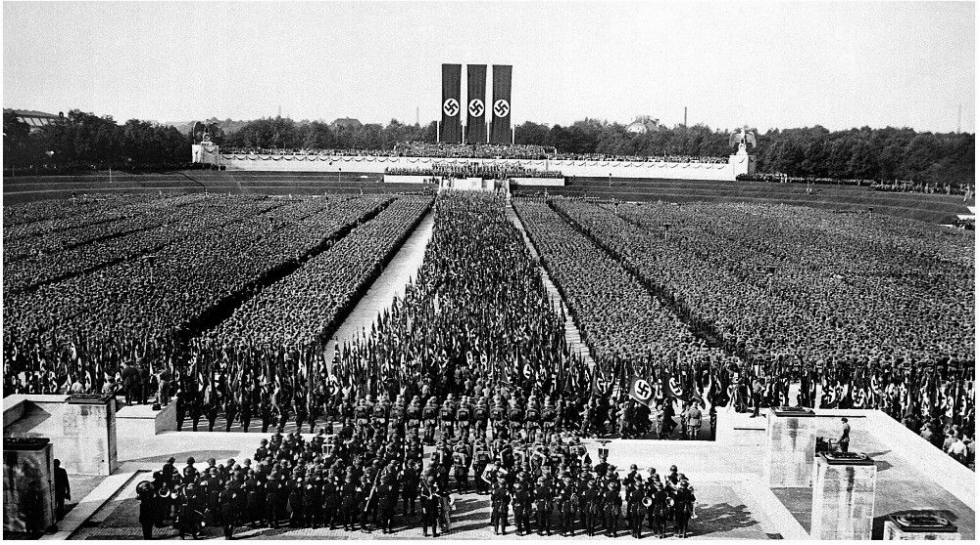


Imagem 5 - Cena de *O Triunfo da Vontade* onde há o uso de um elevador para se fazer uma panorâmica por cima das tropas, com o uso de uma teleobjetiva com a câmera em contra-plongée.[55]

De acordo com Philip Kemp há uma cena específica onde esta técnica foi combinada com o uso de um elevador improvisado com o intuito de exaltar tanto os ícones militares presentes, quanto a quantidade de pessoas envolvidas na cerimônia filmada:

> Cerimônia em homenagem aos mortos da Guerra: ladeado pelos chefes da SA e da SS. 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[56]

Leni Riefenstahl proclamou por diversas vezes em sua biografia que teria sido pioneira no uso destas técnicas, apontando sua originalidade tanto pelas cenas terem sido feitas em situações específicas, quanto pelo uso combinado delas. Riefenstahl fez, em muitas ocasiões, elogios a si mesma, afirmando que os seus filmes conseguiam ser estáticos mesmo usufruindo de *tracking*, além de afirmar que teria sido a primeira cineasta do mundo a fazer o uso de tomadas com câmera em movimentos circulares.[57] Todavia, a existência e o uso destas técnicas podem ser observados em filmes datados muitos anos antes de *Triunfo da vontade:* nos filmes do experimentalismo do cinema soviético o uso do *plongée*, diferente do que Leni afirmava, já havia sido feito por Eisenstein quase 10 anos antes, durante

---

[55] BACH, Steven. *BERLIN 1925.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 149

[56] KEMP, Philip. *De 30 a 39:* cinema nazista e soviético. IN: KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema.* Ed sextante. Rio de Janeiro, 2011. Página 141

[57] RIEFENSTAHL, LENI. Memórias. Espanha: Evergreen. 2000. Página 160.

as filmagens de *O Encouraçado Potemkin* (1926). Já no uso de *tracking*, que ela afirma ter usado pela primeira vez em ambiente aberto[58], já tinham sido usadas durante as filmagens no documentário *Nanook o esquimó* (1922) feita pelo cineasta Robert Flaherty.

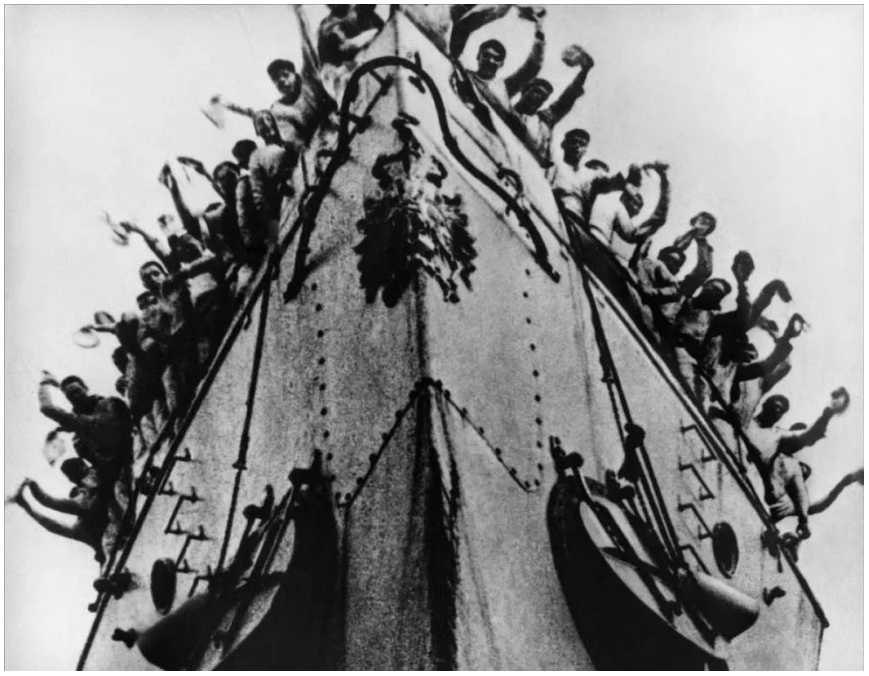


Imagem 6 - Cena onde há o uso de Plongée no filme *O Encouraçado Potemkin* de Sergei Eisenstein no ano de 1926.[59]

[58] Ibidem.

[59] ENCOURAÇADO Potemkin / Battleship Potemkin (1925) - Filme Completo Legendado Pt-Br. Título original *Bronenosets Potyomkin.* Direção de Serguei Eisenstein. [S.I]. 1925. 71 minutos.son., não colorido. Cópia em DVD. PRINTSREAM minutagem 55:40

Imagem 7 -Fotografia de Robert Flaherty filmando usando a técnica de *tracking* em um trenó carregado a mão, feita em 1922[60]

Partindo das considerações quanto ao conteúdo do filme, alguns autores destacam a forma como a obra é recheada de referências a obsessão dos nazistas ao uso de ícones e representações simbólicas. Ben Urwand aponta a predileção de Hitler em discursar durante a noite[61], e por diversas vezes, nos filmes feitos por Leni há cenas de comícios noturnos. O fogo também é frequentemente citado como um ícone importante, ao ponto que no *Triunfo da Vontade* observa-se o destaque aos desfiles durante a noite onde os indivíduos carregam tochas acesas. Já alguns autores destacam o caráter militarista que é apresentado nos filmes, onde tanto a hierarquia militar é acentuada por meio da técnica, quanto às marchas aparecem simetricamente organizadas. Philip Kemp chama a atenção para determinadas cenas onde aparecem instrumentos de obra sendo utilizadas da mesma maneira que rifles de batalha são usados em apresentações militares, tornando evidente como o militarismo consegue vender ao espectador a visão de uma Alemanha renovada[62].

[60] Imagem disponível em: http://folksonomy.co/?permalink=1105
[61]URWAND, Ben. *A obsessão de Hitler pelo cinema*. IN: URWAND, Ben. *A colaboração:* o pacto entre Hollywood e o Nazismo. São Paulo. Ed: Leya. 2014. Página 24
[62] KEMP, Philip. *De 30 a 39:* cinema nazista e soviético. IN: KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema.* Ed sextante. Rio de Janeiro, 2011. Página 141

Imagem 8 - Cena onde podemos observar o uso de tochas durante o comício ocorrido em Nuremberg.[63]

Imagem 9 - Cena de *O Triunfo da Vontade* onde podemos observar em destaque as muitas pás usadas pela juventude em marcha.[64]

Outro conteúdo que vale a pena ser citado é a retratação dos discursos de Adolf Hitler em *Triunfo da Vontade*, cuja representação, conseguiu transformar a figura do ditador em um ícone gráfico que dialoga com os objetivos da película. Na perspectiva de Ben Urwand, podemos citar:

> Hitler era o astro principal. Ele fez uma série de discursos a seus seguidores, e em seu primeiro discurso completo disse: "Hoje, vocês estão sendo vistos não só por milhares de pessoas em Nuremberg, mas por toda a Alemanha – que também vê vocês aqui pela primeira vez hoje!". O sentido era claro: ele estava dizendo que, graças à nova tecnologia do cinema, seus discursos aos fiéis membros do seu partido podiam agora ser vistos por todos na Alemanha.
> Essa observação traduzia a essência de Triumph of the Will: era um filme sobre a obsessão de um orador pelo cinema. Era a oportunidade de Hitler de mostrar suas habilidades oratórias [...]
> Essas eram as principais técnicas que Hitler empregava, e pediu que Leni Riefenstahl as registrasse para todo mundo ver. Mas Riefenstahl fez mais: usou uma variedade de técnicas suas para enfatizar esse efeito. Alternava closes de Hitler com tomadas extremamente longas da multidão para enfatizar o poder dele sobre a massa. Fazia questão de, nos intensos momentos finais de suas frases, cortar para a multidão em sua reação delirante. E colocava música encobrindo as falas normais de conversação dele, para que suas palavras fossem audíveis apenas

[63]Triunfo da vontade [1935]. Título original *Triumph des Willens* --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1935, 2 horas, son., não colorido. Cópia em DVD. PRINTSCREEN minutagem 60 minutos

[64] Triunfo da vontade [1935]. Título original *Triumph des Willens* --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1935, 2 horas, son., não colorido. Cópia em DVD. PRINTSCREEN minutagem 31 minutos e 58 segundos

> durante seus discursos. Esforçou-se para obter sempre o mesmo efeito: mostrar que Hitler exercia um poder místico sobre as massas, e então procurava fazer dele ainda mais um objeto de mistério.[65]

O terceiro filme produzido pela cineasta teria sido um curta metragem documental montado a partir de cenas extras de *Triunfo da Vontade* que não foram pro corte final. O filme *Dias de liberdade, cenas inéditas de Wehrmacht* (1935) de nome autoexplicativo possui 30 minutos de cenas que dão destaque aos pelotões militares das forças armadas da Alemanha, a chamada Wehrmacht, e foi apresentada em exibições exclusivas para a alta cúpula da instituição. Em sua autobiografia, Riefenstahl comenta que as cenas supostamente foram tiradas do corte final por ela devido a um "mal tempo" e a uma "péssima iluminação do dia". Todavia esta narrativa acaba contribuindo para a diminuição da contagem de filmes que teria feito para Hitler, colaborando com o discurso de que a manufatura do filme teria sido muito conturbada e exaustiva.

De acordo sua autobiografia, Leni e o general Walther von Reichenau teriam tido uma briga cujo tema era convencê-la a colocar as cenas na montagem final. Todavia devido ao seu suposto "salvo conduto", dado por Hitler, ela poderia decidir que cenas colocaria ou não, cabendo ao Führer a palavra final. O desenrolar deste conflito teria sido resolvido de acordo com ela no natal do ano de 1934, onde seu encontro com o Füher e teria sido marcado por um debate que culminou na retirada das cenas, o que supostamente teria resultado em uma ordem direta para a criação de uma película a parte[66].

Segundo Steven Bach este filme teria tido outra trajetória, que envolveria a possibilidade de um retorno financeiro muito grande para ela, e que naquele momento, estava em negociações com Goebbels para a manufatura de um filme dedicado ao exército. Todavia, naquele contexto, a Alemanha ainda estava submetida às restrições militares do Tratado de Versalhes[67], o que impossibilitava a divulgação do filme e que forçaria o partido a fazer o filme para circulação interna. Além disso, ele afirma também que ela acreditou até o final da vida que a

---

[65] URWAND, Ben. *A obsessão de Hitler pelo cinema*. IN: URWAND, Ben. *A colaboração:* o pacto entre Hollywood e o Nazismo. São Paulo. Ed: Leya. 2014. Páginas 48 a 51.
[66] RIEFENSTAHL, Leni. Memórias. Espanha: Evergreen. 2000. Páginas 157 - 166
[67] BACH, Steven. *THE OLIMPIC IDEA* . IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Páginas 140 - 146.

película teria sido perdida tal qual o filme *A Vitória da Fé*, o que possibilitaria a ela não ter que abordar o tema.

Essa disputa de narrativas quanto ao número de filmes que Leni teria feito diretamente ao partido nazista se estende, inclusive, ao filme feito por ela para o Comitê Olímpico Internacional, que retrata as Olimpíadas de Berlin ocorridas em 1936. O filme *Olympia* (1938) foi filmado durante os jogos, e lançado 2 anos depois em duas partes durante o aniversário de 49 anos de Adolf Hitler, com quase 4 horas de duração e contendo registros únicos de acontecimentos olímpicos[68]. De acordo com a autobiografia de Riefenstahl o filme não foi idealizado pelo NSDAP, e tão pouco poderia ser considerado como um trabalho ao governo de Hitler. Todavia, de acordo com outras fontes, tanto as ideias quanto a idealização da pré produção do filme teriam passado por negociações do Ministério de Comunicações e o Ministério de Desportos com o Comitê Olímpico Alemão e o COI[69]. De acordo com Steven Bach, uma prova disto seria a corrida pela tocha, que teria sido pensada com o intuito de criar uma conexão entre a Grécia antiga com a Alemanha modernizada pelo governo do Terceiro Reich. De acordo com ele:

> Leni dizia duramente durante o final de sua vida que a sua comissão na película dos filmes olímpicos vieram diretamente de Diem, mas nunca foi tarefa dele dar a comissão. Num desprezo dos diretores Olímpicos que barraram atividade política ou de influência, o Reich aliviou o comitê alemão do poder de fazer decisões quando rebaixou Lewald de presidente para conselheiro. Sua realocação veio do líder desportivo do Reich (reichssportführer) Hans von Tschammer und Osten, um membro do núcleo-duro de Hitler desde 1922, que reportou diretamente a outro "velho camarada" ministro do interior Wilhelm Frick. Diem foi convidado a acompanhar Lewald na marginalidade, destituído de autoridade "por causa do seu forte envolvimento com o formador do sistema político". Como figurão e porta-voz, Diem poderia recomendar o que quer que fosse. Mas o poder de premiar um filme com determinada comissão residia onde todo o poder cinematográfico residia no terceiro Reich, nas mãos de Goebbels.[70]

---

[68] De acordo com informações do site do comitê olímpico internacional, Olympia consta como tendo registros da primeira vitória de um homem negro a ganhar uma medalha olímpica, além de ter cenas da primeira pira olímpica registrada nos jogos olímpicos modernos. Disponível em: <https://www.olympic.org/berlin-1936>

[69]Sigla para Comitê Olímpico Internacional.

[70] BACH, Steven. *THE OLIMPIC IDEA* . IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 147. tradução nossa.

Imagem 10 - Registro da primeira pira olímpica da história dos jogos modernos. Imagem tirada do site oficial dos jogos olímpicos.[71]

De acordo com o filme documental *A Deusa Imperfeita,* os rolos de película tiradas de todas as 8 câmeras usadas na confecção do filme totalizavam quase 4 quilômetros de extensão, necessitando de dedicação exclusiva à edição. No resultado final o filme foi dividido em 2 partes, *Festa das Nações* (1938) e *Festa da Beleza* (1938) cujos aspectos estéticos lembram em parte algumas características de *O Triunfo da Vontade.* Tomadas em *Tracking* também foram feitas, porém, desta vez, combinadas a estratégias de recorte que propositalmente deixam o ritmo arrastado e as imagens mais harmônicas. Tal qual os 3 filmes anteriores o uso destas técnicas produziam uma romantização dos membros do militarismo nazista e auxiliam numa idealização da vida na Alemanha. Para além disso, o investimento na produção do filme possibilitou o aproveitamento de todos os recursos disponíveis para o uso de técnicas de alta tecnologia.

Usufruindo de novas abordagens, Riefenstahl superou as antigas dificuldades de sincronização de som e imagem usando uma mesa de som automática vinda da Holanda[72], o que possibilitou combinar os momentos de ápice nas músicas com cenas de vitória e de movimentação corporal. Além disso, ela conseguiu realocar os quadros para efetuar cenas de trás para a frente nos

---

[71] Imagem disponível em: https://stillmed.olympic.org/media/Photos/2010/01/22/Opening%20Ceremony%20Berlin%201936_110136.jpg?interpolation=lanczos-none&resize=1060:*

[72] RIEFENSTAHL, Leni. Memórias. Espanha: Evergreen. 2000. Páginas 157 - 166

momentos em que faltavam quadros, de maneira quase imperceptível aos olhos dos espectadores da época. Foram feitas também cenas em câmera lenta para a maratona, de forma a exaltar o desempenho físico dos atletas. O documentário *A Deusa Imperfeita* também destaca o uso de catapultas controladas e balões livres para fotografar a cidade por cima. Ela também usou de materiais resistentes à água para *takes* subaquáticos nas provas de natação e, com o auxílio de membros do partido, ela e sua equipe cavaram trincheiras no estádio olímpico para garantir melhores enquadramentos durante os 100 metros rasos.

Imagem 11 - Fotografia apresentada no documentário *A Deusa Imperfeita,* que mostra o uso de câmeras protegidas contra água para as cenas das provas de salto e nado sincronizado.[73]

[73] A deusa imperfeita. Título original: Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH without walls, Zweites deutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos. PRINTSCREEN Minutagem: 2 horas e 1 minuto

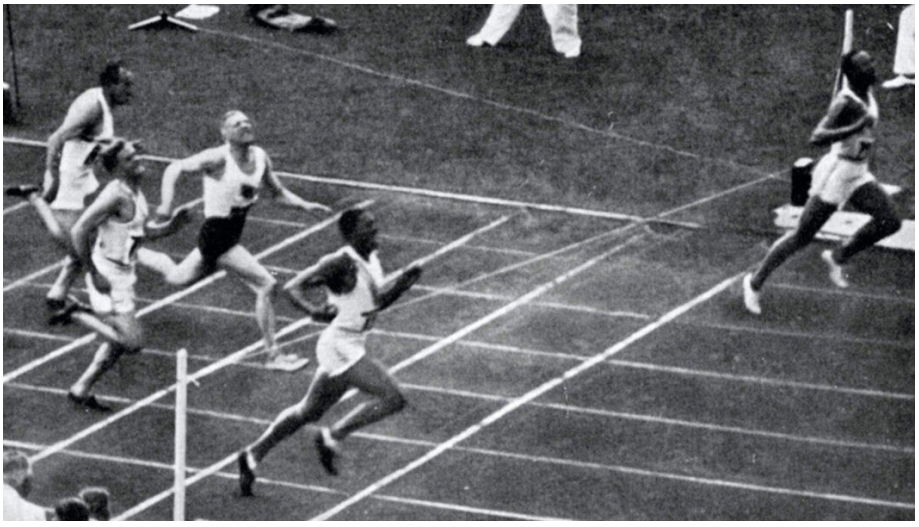


Imagem 12 - Cena de Jesse Owens vencendo a medalha de ouro em atletismo nos 100 metros rasos. imagem tirada do site oficial dos jogos olímpicos.[74]

De acordo com a autobiografia da cineasta, após o início da Segunda Guerra Mundial, Riefenstahl planejava um filme de investimento próprio que desde o lançamento de *A Luz Azul* estava nos planos. Porém, naquele contexto, acabou sendo levada para a Polônia a pedido do Ministério de Comunicação, para fornecer filmagens do fronte de guerra e auxiliar a produção de materiais cine-jornalísticos.

O fato destacado por todos os autores quando se referem a este momento - a autobiografia inclusa - é que ao observar as cenas de massacres de civis ocorridos na pequena cidade de Konskie, ela teria decidido voltar a Berlim e se isolar para reiniciar as filmagens da cineasta, *Terra Baixa* (1954). Parte das filmagens já haviam sido feitas na Espanha alguns meses antes do início da guerra civil no país, e a situação de isolamento possibilitaria terminar as filmagens na Alemanha, e concluir o processo de edição. Esta obra será abordada no próximo capítulo, porém, vale ressaltar, que por muitas décadas este filme tem sido o principal combustível para conflitos de narrativas quanto a ética e a responsabilidade da cineasta, representando o abalo da imagem construída por ela ao longo de sua vida.

Os filmes de Leni Riefenstahl são marcados por interpretações de um passado imaginário. Após a Segunda Guerra Mundial, a cineasta buscou

---

[74] Imagem disponível em: <https://stillmed.olympic.org/media/Images/OlympicOrg/News/1936/08/1936-08-Owens-100-m-thumbnail.jpg?interpolation=lanczos-none&resize=1060:* >

reelaborar e reinterpretar sua memória, visto que sua vida e obra passaram a ser objetos de disputas discursivas submetidas ao pensamento vigente. Até o momento, abordamos as questões memoriais presentes nos filmes de Riefenstahl nos anos 1930 e 1940, evidenciando a necessidade do aprofundamento teórico sobre o debate de memória nas biografias. O desenvolvimento dessas nuances é imprescindível para que possamos observar como tanto as obras que analisamos acima, quanto às obras realizadas posteriormente e as várias biografias sobre sua vida foram objetos de disputas memoriais.

CAPÍTULO 3 - AS DISPUTAS DE MEMÓRIA NAS MUITAS BIOGRAFIAS DE LENI RIEFENSTAHL

Sabendo que existe uma quantidade razoavelmente grande de material já publicado sobre a vida de Riefenstahl, devemos apontar que no levantamento de material bibliográfico feito nos capítulos anteriores, parte do tema não foi devidamente aprofundado. Com isto em vista, iniciaremos o capítulo apresentando um panorama bibliográfico do que já foi citado, de forma a apresentar mais fontes e mais casos vindos das disputas memoriais referentes a personagem. Até o momento, analisamos pelo menos 2 entrevistas documentais e passamos brevemente por parte das informações disponíveis em alguns livros biográficos focados na vida de Leni.

Focando no contexto de cada fonte, devemos esclarecer que todas as biografias, entrevistas e artigos sobre ela foram produzidos durante suas últimas décadas de sua vida. Na maioria dos casos suas teses e hipóteses foram construídas com o intuito de questionar determinadas afirmações da Cineasta e contrastar com determinados fatos apresentados pela mídia da época. Vale apontar também que a autobiografia de Leni Riefenstahl foi desenvolvida de forma a tentar reafirmar e validar sua carreira artística, onde tanto a discursividade, quanto os argumentos levantados por ela são apresentados com tais objetivos. Dito isto, daremos prosseguimento a este trabalho avaliando os materiais biográficos já comentados.

Quanto ao material cine-biográfico, passamos brevemente por alguns argumentos presentes no documentário do roteirista e cineasta Ray Muller, *A Deusa Imperfeita* (1993) e a entrevista tele jornalística de Sandra Maischberger, *The Immoderation of Me* (2002). Já com relação ao material escrito, entramos em contato com boa parte da literatura escrita nos anos posteriores a sua morte, em 2003. No capítulo anterior utilizamos a pesquisa acadêmica publicada em 2007 pelo cineasta e roteirista Steven Bach, considerado autor da maioria dos argumentos contrários a narrativa apresentada pela cineasta em sua autobiografia, intitulada *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*. Utilizamos também o livro publicado em 2006 pelo casal de biógrafos alemães, Jürgen Trimborn e Edna

McCown, intitulado *Leni Riefenstahl, the life,* resultado de uma pesquisa profunda acerca dos primeiros filmes da carreira de atriz da cineasta.

A respeito do seu material autobiográfico, abordamos brevemente parte dos argumentos utilizados por ela. Como primeiro material biográfico escrito sobre ela, publicado em 1987 e intitulado *Leni Riefenstal Memórias* que acabou sendo o centro das argumentações dos outros autores, servindo não apenas de material fonte para as disputas de memória sobre a sua vida, como também sobre o cinema Nazista o qual fez parte. Outra produção que vale ser citada — e que será utilizado mais adiante — é o artigo de 2006 intitulado *Leni Riefenstahl, the gypsy question*, escrito por Susan Tegel acerca do uso de figurantes ciganos de campos de concentração durante a filmagem de um de seus filmes.

Para que possamos nos aprofundar nas nuances das discussões memoriais contidos no tema precisamos apontar os argumentos desses autores e seus embates argumentativos de forma a averiguar da forma mais verossímil possível o panorama geral dos fatos. Apresentados o contexto de disputas de narrativas, vale relembrar o que apontamos no capítulo anterior acerca do papel da produção de memória.

A memória individual pode possibilitar a criação ou valorização de fatos, personagens e trajetórias, através das suas percepções dos acontecimentos vividos de forma a exaltar ou desqualificar outras narrativas. Estabelecido isto, ao averiguar a autobiografia é importante apontar como o livro busca construir uma imagem de Riefenstahl cujas características são dispostas de maneira vantajosa a ela no contexto do pós Segunda Guerra Mundial. Em contraposição a isto, vale reforçar que não só como os autores citados anteriormente nos apresentam algumas contradições discursivas em seus argumentos, como também trazem à tona fatos e acontecimentos que nem sequer são apresentados em seu livro, *Memórias*.

Manifestadas tais percepções, ao examinar no último parágrafo do trabalho autobiográfico de Riefenstahl, é apontado por ela quais foram as suas pretensões em escrever tal livro. É apresentado no término de sua narrativa uma alegação que denota o seu desejo por "sair de opiniões pré-concebidas e esclarecer equívocos"[75] daqueles que ela estabelece como pessoas "mal intencionadas", responsáveis pela difamação de sua imagem. Quanto a isto, entretanto, outros autores se opõem a

[75] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Página 600. Tradução nossa.

suas aspirações de escrita, apresentando notáveis contradições e omissões da cineasta ao longo da narrativa. Através do trabalho dos autores, quando analisadas as minúcias do texto, somos levados a questionar a disposição da narrativa, além de determinados personagens e eventos apresentados por ela. A estrutura do livro é desconstruída sendo possível apontá-la como detentora de uma estrutura focada em aproximar o leitor de sua narrativa. Ao longo da narrativa podemos observar a existência de diversas tentativas da protagonista de apelar para a empatia do leitor, de forma a humanizar suas condutas e escolhas profissionais.

De fato, são muitas as formas utilizadas por ela, mas podemos apontar aquelas que mais se destacam. Durante os capítulos, a autora apresenta situações de vulnerabilidade durante a sua juventude, de forma a destacar situações em que por vários motivos estava debilitada ou limitada por terceiros. Dentre estas situações, a autora se utiliza da apresentação do seu ambiente familiar, dando destaque a relação autoritária e abusiva que tinha com seu pai, Alfred Riefenstahl. Por diversas vezes são narradas ocasiões onde ele supostamente teria cerceado suas aspirações artísticas para a dança e pintura. Além de focar na forma violenta com a qual ele agia para todas as suas investidas amorosas, a autora aponta também ocasiões onde ele a teria sido enviada a um internato feminino, com o objetivo de torná-la mais próxima a uma vida recatada.

> "Até ter vinte e um anos não me permitiam sair com nenhum jovem. [...]. A diferença com a vida de uma jovem atual é inconcebível. Nas festas de Pentecostes, minha mãe me vestiu com um belo vestido feito por ela mesma, mas meu pai estava muito irritado. Se enfureceu quando me viu rodeada por homens. Então me disse, vermelho até as orelhas: 'abaixe os olhos, não olhe assim para os homens! '. sua reprovação era injustificável. eu não tinha a menor intenção de flertar com meninos.[...]"[76]

Por diversas vezes são apresentadas situações do início de sua vida artística onde a cineasta teria se acidentado. São citados casos onde supostamente Leni Riefenstahl teria quebrado a perna durante aulas de dança em Zürich[77], rompendo o ligamento da rótula. Poucas páginas após a descrição do caso, a autora descreve durante muitos capítulos a dor de um suposto cálculo biliar que a acompanhou durante a vida e a teria deixado de cama durante meses. Algumas das alegações quanto a sua infância e o seu local de crescimento também são apresentadas de maneira dramatizada. De acordo com o livro, Riefenstahl teria

[76] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Página 26. Tradução nossa
[77] Ibidem. Página 53

vivido em uma vizinhança perigosa vitimada por um assassino em série, cuja veracidade é muito difícil de se confirmar. A cineasta narra inclusive uma suposta ocasião onde quase teria sido morta pelo assassino enquanto buscava pão[78]. Cabe ressaltar que essas narrativas também estão presentes nas suas entrevistas, o que abre o precedente para embates memoriais quanto às suas motivações, tanto contribuindo para a tese de apelo a empatia do espectador, quanto para a simples ideia de apresentação narrativa de sua vida.

No documentário de Ray Müller, ela comenta sobre uma ocasião onde teria sido vítima de um acidente com fogo no durante as filmagens de *A Luz Azul*. É alegado por Leni que ela teria se ferido gravemente no rosto, devido a suposta explosão de uma tocha durante uma tomada feita em estúdio, onde embaixo de uma câmera à manivela manipulado por ela, parte da película de celulose teria entrado em combustão. A cineasta faz questão de apontar as queimaduras no rosto que teria sofrido, para logo em seguida utilizar o caso como exemplo para reafirmar sua capacidade profissional e sua obsessão pela sua arte:

> "A tocha soltou uma labareda. Meu rosto se queimou, mas continuei filmando. Estava com muita dor, mas terminei a filmagem. Depois que acabou, fui me olhar no espelho. Meu rosto estava enegrecido. Depois, soube que um garotinho também havia se queimado, mas conseguiram salvá-lo. [...] mesmo com muita dor, eu não parei de gravar. e eu terminei o filme!"[79].

É curioso observar como não apenas esta afirmação de Riefenstahl, como muitas outras feitas por ela relacionadas a filmagens, acabam contribuindo para a argumentação de que a cineasta agia única e exclusivamente em prol do perfeccionismo na realização de seu trabalho. Esta argumentação referente a sua excelência foi sustentada em todas as suas entrevistas, sendo inclusive utilizada quando questionada sobre sua aproximação ao Partido Nazista e aos seus casos judiciais. Quando questionada, a atriz ressalta como só teria trabalhado para o Partido Nazista devido a sua devoção pelo trabalho cinematográfico. Em seu livro ela usa desta suposta "devoção" a sua carreira artística como mais uma forma de apelar para a empatia do leitor.

---

[78] Ibidem. Página 23

[79] A deusa imperfeita. Título original: *Die Macht der Bilder*: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH whihout walls, Zweites doutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos. Minutagem: 11 minutos e 30 segundos. Transcrição de legendas.

Como já citado no capítulo anterior, por diversas vezes Leni Riefenstahl faz questão de atribuir ao seu trabalho um caráter naturalmente inovador. Durante a leitura do texto, nas oportunidades de exaltar suas habilidades como atriz, a cineasta o faz alegando que possuía aptidão para ser atriz desde a infância. Ela não só comenta que supostamente teria recusado por diversas vezes papéis infantis, como também exalta por incontáveis vezes as suas habilidades enquanto diretora de cinema. Ela chega a comentar, inclusive, que devido sua suposta aptidão a profissão, teria recebido propostas para atuar em Hollywood logo no seu início de carreira. Quanto a esta possibilidade, a autora alegou em diversas situações que aceitar as propostas seria impeditivo a sua vida pessoal, apresentando os mais diversos motivos, mas nunca afirmando em definitivo o por que nunca efetuou nenhum trabalho nos Estados Unidos, mesmo que existam provas de ter tentado:

> [...] Sokal estava satisfeito, mas Fanck nunca perdoou a minha intervenção em seu filme. Em um dia nublado de novembro se estreou em Berlim *'prisioneiros da montanha'*, no palácio da UFA junto ao Zoo. [...]. A imprensa berlinense se desfazia em panegíricos. Sternberg veio comigo e me disse:
> - Você é muito boa. Eu poderia fazer de você uma grande estrela. Venha a Hollywood!
> Que lástima, eu pensei. Não podia aproveitar aquela oportunidade; já que eu carecia de uma força necessária para desprender-me do laço que me unia a Schneeberger[...][80]

Em outros materiais biográficos, somos confrontados com parte destas informações. O autor Steven Bach, por exemplo, rebate os argumentos quanto a empreitada "impeditiva" da cineasta, alegando que ela não falava inglês e que não tinha as habilidades vocais necessárias para atuar nos filmes musicais da época[81]. Já Ben Urwald comenta que sua única tentativa de diálogo com líderes de produtoras americanas em busca de trabalho foi durante uma comitiva a mando do Reich para divulgação de material cultural. Na ocasião, segundo o autor, ela foi rechaçada com manifestações judaicas de ex-trabalhadores da Metro-Goldwyn-Mayer, ao ponto de não ser recebida em quase nenhum gabinete, a exceção dos estúdios Disney[82]. Bach afirma que devido o pouco apreço por animações e toda a polêmica política envolvendo a comitiva do Reich, ela não buscou trabalhos em conjunto.

---

[80] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Página 90 e 91. Tradução nossa.
[81] BACH, Steven. *ABOVE THE CLOUDS.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 67.
[82] URWAND, Ben. *A colaboração:* o pacto entre Hollywood e o Nazismo. São Paulo. Ed: Leya. 2014. Página 222.

> Sua única incursão na famosa Hollywood foi uma visita privada a Walt Disney em seus estúdios, onde o animador, cujo *Branca de Neve* ela havia debatido com Mussolini em Veneza, deu a ela um tour em suas instalações e a mostrou os sketches de Mickey Mouse para o futuro filme *Fantasia.* Disney Expressou o desejo de assistir *Olympia* em sua sala de exibição particular, mas no final acabou perdendo a paciência com uma manifestação contra seus filmes pelo sindicato dos projecionistas de esquerda, cuja tiragem se tornou de conhecimento público. [...][83]

Imagem 13 - Único registro fotográfico da ida de Leni Riefenstahl aos Estados Unidos. Na imagem vemos a cineasta no consulado Alemão em Los Angeles ao lado de George Gyssling, o então cônsul do Reich no país.[84]

Acerca das suas capacidades cativantes enquanto atriz, o filme documental de Ray Müller também nos apresenta indiretamente a natureza contraditória quanto os argumentos relacionados ao início de sua carreira. Nos minutos iniciais do filme, é mostrado uma entrevista com Luis Trenker, ator com quem Riefenstahl contracenou em *A Montanha Sagrada.* Durante as cenas é alegado pelo ator, assim como na autobiografia da cineasta, que teria sido a Riefenstahl quem buscou procurar o diretor Arnold Fank. Entretanto as narrativas divergem nas afirmações do ator, uma vez que para ele a atriz teria se aproximado através de uma carta que continha uma foto bem produzida de seu rosto, nos dando a

---

[83] BACH, Steven. *ABOVE THE CLOUDS.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 176

[84] URWAND, Ben. *A colaboração:* o pacto entre Hollywood e o Nazismo. São Paulo. Ed: Leya. 2014. Página 207.

entender que a cineasta teria sido escolhida devido a sua beleza e não pelo seu talento como aparece em *Memórias*.[85]

Esta narrativa acaba auxiliando a tese de Steven Bach que aponta que Leni Riefenstahl buscava se inserir em meios assumidamente masculinos através de manipulação. O argumento é reafirmado indiretamente na película de Ray Miller, no momento onde se apresentam outros personagens que também apontam ocasiões onde ela conseguiu "manipular" determinadas situações em prol de seus interesses. Dentre estes personagens, Müller destaca os técnicos auxiliares da diretora durante as filmagens de *Olympia*, Walter Frenzs e Gustav Lantschner, que aparecem no filme durante um reencontro. No filme, após uma longa sequência de cenas onde ela aponta categoricamente a sua capacidade inovadora nas filmagens de *Olympia*, eles são entrevistados e Frenzs comenta que "ela era capaz de conseguir qualquer coisa que desejasse" .[86]

Na autobiografia de Leni Riefenstahl outra notável estratégia para promover uma humanização de sua figura é a exploração dos seus casos amorosos. Além de apresentar informações pessoais sobre seus casamentos, nos é apresentado dramaticamente como a cineasta teria sido por diversas vezes o objeto de adoração ou de alienação de homens que passaram por sua vida. No início do livro ela apresenta o caso de um jovem rapaz de nome "Walter" que supostamente seria obcecado por ela durante a sua adolescência. No capítulo, a autora diz que o rapaz supostamente teria sido expulso de casa por uma brincadeira dela e diante uma recusa dela de fugir com ele em um suposto devaneio amoroso, o mesmo teria tentado cometer suicídio[87].

Riefenstahl também comenta do caso de um auxiliar empresarial de seu pai de nome Otto Froitzheim que teria tentado pedir a mão da cineasta em namoro ao seu pai, que por sua vez teria recusado a contragosto da filha[88]. De acordo com o livro, a recusa resultou em um namoro escondido que teria perdurado por anos. Além de começos, também é apresentado um término de relacionamento duradouro durante sua empreitada como atriz, com um rapaz de nome Hans

---

[85] A deusa imperfeita. Título original: *Die Macht der Bilder*: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH without walls, Zweites deutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos. Minutagem: 8 minutos e 20 segundos

[86] Ibidem. minutagem: 1hora e 51 minutos

[87] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Página 25

[88] Ibidem. páginas 46 a 48

Schneeberger. Segundo Riefenstahl, o término ocorreu por meio de uma carta, deixando-a fechada para relacionamentos por anos[89].

Outro relacionamento com um banqueiro judeu é citado em sua autobiografia e acabou promovendo disputas de narrativas acaloradas. Harry Sokal aparece no texto de Riefenstahl como um amigo que havia auxiliado no financiamento de *A Luz Azul* e que nutria por ela uma paixão platônica não correspondida. Esta narrativa é aprofundada na biografia de Jürgen Trimborn e Edna McCown, através de relatos do banqueiro, que negava veementemente a suposta "não reciprocidade" de seus sentimentos. O relato é mostrado no texto levantando a hipótese de que um possível relacionamento amoroso com um judeu poderia ter repercussões negativas à cineasta durante a ascensão do NSDAP, o que justificaria uma recusa em assumir o affair.

> Permanece em aberto se o relacionamento permaneceu platônico por todo o período, se o suporte de Sokal foi oferecido como simples sinal de amizade ou talvez com o objetivo de um dia receber de bom grado o amor de Riefenstahl ou se o relacionamento progrediu para um affaire por pelo menos um determinado período. Riefenstahl negava enfaticamente. O fato da estrela do terceiro reich ter um amante judeu poderia fazer as coisas se tornarem bastante desconfortáveis para ela, e isto pode ser um dos principais fatores para a sua negação. Em contra partida, Sokal afirmou para o escritor Glenn Infield que Riefenstahl teve um relacionamento sexualmente ativo até 1925[...][90]

Steven Bach coloca em dúvida as razões que teriam aproximado a cineasta ao banqueiro. Em seu livro ele coloca em xeque o caráter platônico deste relacionamento e utiliza o caso como complemento a tese de que Riefenstahl buscava se aproximar de pessoas influentes com o intuito de obter sucesso profissional. Ele aponta como curiosamente as investidas de Sokal à ela promoveram um auxílio financeiro que a cineasta precisava tanto nas suas primeiras apresentações de dança, quanto nos seus primeiros filmes[91]. O autor destaca também que o banqueiro foi usado, após Segunda Guerra Mundial, na argumentação de Riefenstal quando questionada acerca de sua apatia ao antissemitismo do governo de Hitler.

De acordo com Steven Bach, Riefenstahl utilizou Harry Sokal como um dos "muitos exemplos" de amigos judeus próximos a ela. O autor rebate ao longo

---

[89] Ibidem. páginas 116 a 140

[90] Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl*: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007. Página 17 e 18. Tradução nossa.

[91]BACH, Steven. *ABOVE THE CLOUDS.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 27

do seu livro está suposta proximidade a pessoas judias, mostrando como personagens malquistos pelo regime são apresentados no início de *Memórias* para simplesmente desaparecem da narrativa após a os capítulos referentes a sua aproximação à Hitler. Além do Banqueiro, o autor também cita outros personagens usados por ela que eram reconhecidamente figuras públicas como o jornalista Manfred George e a atriz Elisabeth Bergner. De acordo com Bach, ela também se utilizou de personagens diretamente relacionados ao seu trabalho, como os roteiristas Béla Baláza e Carl Mayer, que a auxiliaram na roteirização de *A Luz Azul* – cujo os nomes simplesmente foram tirados dos créditos do filme após a ascensão do partido nazista – além do operador de câmera Pabst e o produtor de cinema Josef von Sternberg.

> [...] ela lutou para se proteger do seu testemunho "incompreensível" com os nomes de amigos judeus – o Jornalista Manfred George, Josef von Sternberg – e não evitou reivindicar Béla Baláza entre eles. Isso foi a ladainha de nomes que ela costumava recitar tão automaticamente durantes os anos que viriam, que a revista alemã *Der Spiegel* referenciou como a sua lista de "álibis judeus" [92]

Acerca de seus matrimônios, atentando-se aos fatos, Riefenstahl foi casada duas vezes com personagens diametralmente opostos. Ambos os personagens são apresentados em sua autobiografia destacando os respectivos contextos da vida da cineasta aos quais os relacionamentos foram iniciados. Horst Kettner, seu segundo marido é apresentado de maneira breve, evidenciando a relação profissional que ambos tinham, uma vez que se tratava de um relacionamento amoroso não oficializado até o momento em que o livro foi lançado. As entrevistas destacam as diferenças de idade entre os dois e a forma como Riefenstahl, aos 90 anos, precisava de alguma pessoa que pudesse auxiliá-la em suas limitações. O casamento em si com o operador de câmera, então com 61 anos, se deu no último ano de sua vida entre 2002 e 2003.

Já seu primeiro casamento com o Major do exército do Reich, Peter Jacob ocorrido de 1944 a 1947, acabou por motivos óbvios sendo o causador de debates acalorados. Durante os anos seguintes a escrita de seu livro é possível observar uma série de argumentos levantados por Riefenstahl para justificar um relacionamento amoroso com um membro do partido, sendo visível a forma como boa parte destas alegações acabaram caindo em contradição. Quando perguntada a

---

[92] Ibidem. Página 224. Tradução nossa

respeito do assunto na sua entrevista com Sandra Maischberger, sua resposta limitou-se em afirmar que se tratava de um namoro que só se tornou casamento devido a insistência de Jacob.

De acordo com a cineasta, o interesse do Major em casar se baseava no medo de ser requisitado ao fronte de batalha e morrer solteiro. Nas palavras de Riefenstahl, o Major chegou a ameaçar cometer suicídio caso ela não aceitasse. Partindo destes argumentos, a cineasta dá a entender também que Jacob tinha o interesse causar boa impressão as esferas militares as quais estava submetido, qualificando o relacionamento como um "casamento arranjado"[93]. Jürgen Trimborn consente com parte desta versão dos fatos. No texto, os autores confirmam que ela teria sido "conquistada contra a sua vontade" [94], mas ressaltam que teria se apaixonado perdidamente por ele devido a solidão que vivia durante o contexto. Mesmo que de forma enfática, os autores não dispõem de argumentos que comprovem sua disposição ao matrimônio, abrindo a possibilidade de questionar a sua recusa em casar-se, contribuindo para o embate memorial.

Steven Bach também nos apresenta em uma narrativa próxima a Trimborn e McCown, no que se refere ao romance de ambos, todavia ele acrescenta ao fato alguns argumentos que sustentaram a sua tese quanto a aproximação de Leni Riefenstahl ao regime nazista. No texto, destaca-se que pouco tempo após a cerimônia de casamento, o casal foi convidado a uma celebração numa casamata de Hitler na Baviera, em 21 de março de 1944, o que abriria a possibilidade de discussão quanto a real proximidade dela ao regime[95]. Dentre estas hipóteses, o que é apontado é que a sua relação amorosa com um membro do partido estaria em desencontro com a imagem inocente construída pela cineasta em seu livro. Portanto, para o acadêmico, não seria absurdo pensar que dependendo das circunstâncias, Leni Riefenstahl produziria argumentos que deslegitimam seu primeiro casamento.

---

[93] LENI Riefenstahl The Immoderation of me (2002). Direção de Sandra Maischberger. Uma produção de Arte França. [S.I]. 2002, 59 min e 57 segundos, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjgYS8uXwFk >. Acesso em: 29 de junho. 2018. Minutagem 52 minutos e 26 segundos

[94] Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl*: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007. Página 17

[95] BACH, Steven. *GOODBYE TO ALL THAT.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 216 a 217

Outro fator que foi utilizado à exaustão pela cineasta para promover empatia ao leito foi a suposta vulnerabilidade de seu gênero diante figuras importantes do partido. Em *Memórias,* Lei afirma que teria sido vítima de assédio por Hitler e de uma investida sexual fracassada de Goebbels. De acordo com a entrevista de Riefenstahl à Sandra Maischberger, durante o seu primeiro encontro com Hitler, ele teria forçado um beijo na cineasta. Quanto a Goebbels, Leni Riefenstahl afirma mais de uma vez em sua autobiografia que com ele não possuíam uma boa relação. Afirma também uma série de episódios onde Goebbels supostamente alegou que era apaixonado pela cineasta, estando disposto a tudo para tê-la como sua amante. Antes de mais nada, vale esclarecer que não cabe a este trabalho julgar a veracidade das acusações de violência apresentados por Riefenstahl ou qualquer outro personagem, entretanto é notável que existem contradições nas alegações de que ambos tinham um relacionamento pouco amistoso.

> [...] uns poucos dias depois de que eu fui testemunha de um Hitler desesperado, o Goebbels me chamou. O que eu havia suspeitado, se confirmava agora. Não passava um dia se quer sem me telefonar e um dia apareceu a minha porta sem aviso prévio.
> — Por favor, só um momento – Me pediu desculpando-se.
> [...]
> Então ele perdeu o domínio de si:
> — Você tem que ser a minha amante! Preciso de você! Minha vida é um tormento! Já faz muito tempo que eu à amo!
> Se ajoelhou diante de mim e se pôs de joelhos [...] pedi para que saísse da minha casa, enquanto ele se empalideceu e eu disse:
> — Que tipo de homem é você? Com uma mulher e filhos lindos! Seu comportamento é indigno!
> — Amo a minha mulher e meus filhos, não entende? Mas eu a amo também e por você eu faria qualquer sacrifício!
> [...]
> Abri a porta [...]. Com a cabeça baixa, ele se foi sem ao menos me olhar. Esta humilhação ele jamais me perdoaria, e ele posteriormente se tornaria ministro de propaganda[...][96]

Dado o benefício da dúvida quanto a possibilidade de assédio sofrido por ela, devemos apontar a forma como a narrativa da suposta rivalidade e situação profissional tóxica entre ambos está submetida a debates. Na literatura biográfica do tema, fontes são apresentadas de forma a mostrar algumas contradições na ideia de que a relação profissional entre os personagens fosse tão nociva quanto

---

[96] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Páginas 133 e 134. Tradução nossa

sua autobiografia faz parecer. De acordo com a cineasta, o caso de assédio teria sido justamente o estopim para a sequência de eventos onde supostamente Goebbels teria aproveitado todas as possibilidades para minar sua carreira dentro das esferas estatais, além de sua imagem pública. No documentário de Ray Müller ela afirma:

> "Sai correndo em lágrimas e quando cheguei em casa, recebi uma ligação de Hitler mandando eu ir falar com Goebbels [...] Cheguei a sua sala no ministério de propaganda, e ele gritou 'Se você fosse homem em vez de mulher, eu atiraria escada abaixo! ' 'Você é uma mulher muito perigosa. Nunca mais quero por meus olhos sobre você! ' e foi assim que terminou tudo. Depois disso tudo o que surgiu foi resultado desse ódio"[97].

Imagem 14 - fotografia de Riefenstahl acompanhada por Hitler e Goebbels, retirada do filme *A Deusa Imperfeita*.[98]

Todavia, o documentário além de intercalar esta fala com imagens de Riefenstahl e Goebbels sorrindo juntos em ocasiões de alegria, ele também apresenta documentos que a contradizem. Através de informações retiradas dos escritos do dia 17 de maio de 1933 nos diários de Goebbels – após a data do referido caso de assédio – o documentário alega que a cineasta continuava o visitando socialmente. O documento é lido em cena, e transcrito dizia:

> Estive com Leni Riefenstahl. Sugeri que fizesse um filme com Hitler. Ela ficou entusiasmada. À noite, "Madame Butterfly" com Magda e Leni.

---

[97] A deusa imperfeita. Título original: *Die Macht der Bilder*: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH whihout walls, Zweites doutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos. PRINTSCREEN Minutagem: 1hora e 6 minutos. Transcrição das legendas.

[98] Ibidem. PRINTSCREEN Minutagem: 1 hora, 6 minutos e 16 segundos

> Voltei com Hitler durante a noite. Mais tarde em casa Phillip von Hessen e Leni Riefenstahl foram até em casa. Foi muito bom.
> Assisti um filme com Hitler estrelando Hans Albers. Lixo. Gerda, Maria e Leni Riefenstahl estavam lá. Lindas mulheres[99]

A apresentação do documento em cena provocou a ira da cineasta. Sua reação é apresentada de forma espontânea, onde ela levantar-se bruscamente afirmando que nunca leu tais informações. Na cenas podemos observar seus dizeres:

> — Isto me deixa furiosa, o que você diz é inacreditável.
> — Deixe-me mostrar-lhe...
> — … Que nos déssemos socialmente… Não há registro disso nos diários. Simplesmente não é verdade Herr Müller! Ok, mostre-me onde está escrito que eu frequentava suas casas socialmente.[100]

A sua autobiografia também busca justificar a manufatura de filmes com o Partido Nazista. Averiguamos algumas informações do assunto no capítulo anterior, mas podemos ressaltar que alguns argumentos também são apresentados na autobiografia com o intuito de criar uma narrativa onde ela teria sido coagida a filmar as películas. Ela alega que durante o período em que teria conhecido Hitler, planejava filmar um roteiro espionagem com Arnold Fank intitulado "*Mademoiselle Dr.*"[101] e que Hitler em pessoa teria a convencido a filmar para o partido. Além disso, o livro de Riefenstahl afirma muitas vezes que ela não tinha conhecimento político do que se passava no país durante os anos em que filmava *Triunfo da Vontade*. Quanto estas afirmativas, podemos observar uma série de contradições não apresentadas apenas pelos outros livros biográficos, como também por parte da própria narrativa apresenta em *Memórias.*

No livro, ela afirma que teria mandado cartas a Hitler após assistir um comício dele em Berlin com uma amiga[102], o que por si não desqualifica a possibilidade, mas abala a ideia de considerá-la completamente a-politizada tendo despertado tamanho interesse a ponto de enviar uma carta. Quando questionada a respeito do fato em entrevistas, ela não nega que teria escrito as cartas para ele afirmando que o teria feito por ser mais uma das vítimas da fala “hipnotizante” do ditador. No texto, ela afirma que teria se encantado pela sua habilidade de

---

[99] Ibidem. Minutagem: 54 minutos e 46 segundos. Transcrição das legendas
[100] Ibidem. Minutagem: 55 minutos e 40 segundos. Transcrição das legendas
[101] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Páginas 57 a 70
[102] Ibidem, Páginas 109 a 116

discursar para as grandes multidões[103]. Em determinado momento do livro ela aponta mais casos que contradizem sua tese de que não tinha conhecimento político durante o terceiro Reich. A cineasta afirma que teria ganhado e lido um exemplar de *Mein Kampf*, feito anotações e entregue diretamente à Hitler, o que nos leva a questionar se ela realmente desconhecia as aspirações do regime e se não concordava com eles[104].

Durante o período em que o documentário de Ray Müller estava sendo filmado, veio a tona um telegrama de Riefenstahl parabenizando Hitler pela tomada da Alemanha em Maio de 1940. Quando confrontada no documentário sobre o fato ela não nega ter mandado, mas afirma que teria sido uma resposta pessoal a um sentimento de que este acontecimento desencadearia o fim da Guerra[105]. Steven Bach aponta em seu livro o conteúdo do telegrama, e ressaltando a ambiguidade da cineasta em parabenizar o fato, além de revelar atos de brutalidade de figuras do Reich ao comparar com outros casos de violência nazista que presenciou.

> Com indescritível alegria, profundamente movida com gratitude incandescente, nós compartilhamos com você, meu Führer, sua e nossa grandiosa vitória alemã, a entrada de tropas da Alemanha em Paris. Você excedeu tudo aquilo que a imaginação humana teve o poder de conceder, Realizando ações sem qualquer paralelo da história da humanidade. Como nós poderíamos agradecer a você? Para expressar gratitude seria uma forma muito inadequada para convencer você os sentimentos que me movem.
> [assinatura] Sua Leni Riefenstahl[106]

Retornando a um argumento já abordado nos capítulos anteriores, podemos observar outra estratégia feita por Riefenstahl de forma de amenizar o potencial negativo dos seus filmes, assumir uma contagem menor de filmes associados ao partido Nazista. Através da desqualificação ou de omissão das origens monetárias para a produção, a cineasta varia suas alegações entre um e três filmes feitos para o partido. Em contraposição às alegações, a maior parte das biografias que concordam entre si, sustenta a tese de que foram cinco obras

---

[103] Ibidem. Página 52
[104]Ibidem. Página 120 a 133
[105] A deusa imperfeita. Título original: *Die Macht der Bilder*: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH without walls, Zweites deutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos. PRINTSCREEN Minutagem: 2 horas e 12 minutos.
[106] BACH, Steven. *PARIAH.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 192. Tradução nossa

associadas ao NSDAP[107]. Ao averiguar a forma como isto se apresenta em sua argumentação narrativa podemos entender como que a cineasta promove uma memória dos acontecimentos que, em sua percepção dos fatos, "justificam" suas ações.

Para parte dos autores que se debruçam ao estudo biográfico da cineasta, a questão financeira atribuída a ela se destaca como ponto recorrente quanto aos anos posteriores a Segunda Guerra. A tese é levantada principalmente por Steven Bach e Susan Tegel e questionam as origens dos recursos que sustentaram o padrão de vida de Riefenstahl durante os seus últimos anos de vida. As afirmativas do livro de Riefenstahl apontam que durante as décadas posteriores ao seu julgamento, ela esteve limitada aos recursos restantes de sua mãe, Bertha Ida, e ao auxílio financeiro de Harry Sokal, que como gesto de amizade supostamente teria lhe dado 100 mil marcos para recomprar a sua casa[108].

Contudo, os autores apontam como a produtora de Riefenstahl permaneceu gerando receita vinda de *O Triunfo da Vontade* nos anos posteriores a guerra, inclusive lhe fornecendo royalties. A historiadora Susan Tegel sustenta esta argumentação apresentando primeiramente as suas condições luxuosas de moradia, para depois colocar em questão o volume de dinheiro que auxiliou na estruturação de sua companhia de filmes, fato não citado pela cineasta em seu livro. Se baseando nas informações de outras fontes, a autora aponta:

> Riefenstahl era uma diretora de cinema muito privilegiada, sua posição era diferente de qualquer outro. Ela possuía sua própria companhia, e teve seu próprio gigantesco estúdio perto de sua casa em Berlin-Dahlem, construída em terreno doado pelo estado, durante o início da guerra, e negociada com Albert Spear, como descobriu Rainer Rother. Existe também uma boa razão para crer, de acordo com Trimborn, que a companhia dela foi fundada com auxílio do fundo cultural de Hitler, vindas da captação de Royalties de Mein Kampf.[...][109]

Já no livro de Steven Bach, este argumento se apresenta ao longo de toda a leitura. O autor evidencia um questionamento moral para com os recursos dos royalties cooptados por ela na comercialização de seu livro e seus filmes, além de questionar a possibilidade de recepção de cachê em suas entrevistas. Na percepção do acadêmico, para uma cineasta que frequentemente se dizia desvinculada do nazismo, existiria no mínimo hipocrisia em seus argumentos uma vez que tanto

---

[107] Os filmes em questão seriam os 4 filmes citados no capítulo 2, mais o filme *Tiefland* (1954).
[108] RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. Páginas 330 a 335
[109] TEGEL, Susan. *Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited:* the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006. página 24.

seus filmes, quanto a sua companhia cinematográfica, permaneciam lucrando direta ou indiretamente com os seus ideais.

Ainda assim o Steven Bach assume parte dos argumentos da autora como verdadeiros. Partindo das entrevistas com personagens próximos a Leni Riefenstahl e aos laudos jurídicos de seu julgamento, o autor considera verídicas principalmente as afirmações que dizem respeito à forma como boa parte de seu dinheiro – tal qual seus investimentos em *Terra Baixa* – foi perdido após a Guerra[110]. Entretanto ele sustenta a tese de que ainda assim haviam lucros dos royalties que mantinham seu padrão de vida, atrelados a incontáveis tentativas de ascensão financeira através de investidas cinematográficas fracassadas, além de outras formas de investimentos[111]. Ainda, Steven Bach aponta categoricamente que Leni conseguiu capitalizar em cima do partido nazista durante décadas através de seu nome e das vendas de seus livros.

> [...] O amplo consenso mantém que ela não apenas recusa-se repudiar seu passado, mas estava o capitalizando, mais uma vez fazendo – ou tentando fazer – dinheiro vindo do partido Nazista.[112]

Em seus trabalhos posteriores, podemos observar as muitas tentativas da cineasta de retomar o seu antigo status profissional. Após um processo judicial arrastado onde esteve por um longo período presa em Dachau, o seu julgamento em 23 de novembro de 1949 no Comitê local de Munique, a autora foi qualificada como "simpatizante" do regime, o que levou o tribunal da ocupação francesa a considerá-la juridicamente limpa. De acordo com a Historiadora Susan Tegel, sua categorização abria a possibilidade de exercer mais uma vez a sua função de cineasta, o que culminaria em realizações cinematográficas marcadas por mais disputas de narrativas, e interesses financeiros dúbios.

> [...] Sua liberação fez com que as autoridades de ocupação francesas insistissem em mais duas novas audiências, até que na última, dois anos depois, ela foi colocada na categoria IV (acompanhante). Esta categoria permitiu-lhe exercer a sua profissão anterior, o que nunca fez, embora não por falta de tentativas.[...][113]

---

[110]BACH, Steven. *PARIAH.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 229

[111] BACH, Steven. *COMEBACK.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 273

[112]Ibidem. Página 258. Tradução nossa

[113]TEGEL, Susan. *Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited:* the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006. página 35

Tanto em sua autobiografia, quanto na entrevista concedida a jornalista Sandra Maischberger, Leni Riefenstahl aponta que possuía um profundo interesse em atuar no papel da rainha amazona Pantasilea desde o término da pós-produção de *Olympia.* A visão romantizada e aventureira de uma personagem feminina forte originada de uma tragédia grega, de acordo com a sua autobiografia, fizeram a cineasta a projetar a sua visão quanto a sua trajetória de vida na personagem, o que levou-a a buscar pela manufatura do filme.

> [...]papel da Amazona Pantasilea. Ela era tão apaixonada, ela podia usar sua própria morte como um ato da sua vontade. Essa é a única instância na literatura que alguém – nesse caso uma mulher – pode se matar sem usar uma adaga ou uma arma. Simplesmente pelo ato da vontade dela! Sua extrema paixão, o seu amor insano. Vamos dizer a sua imoderação de amar. Isso é tão incrível que perpassa por todos os limites. É isto que eu gostava nela [...][114]

Dadas as suas inspirações, a autora aponta que e as limitações do período promovidas pelo esforço de guerra, acarretaram na modificação da ideia original. Inspirada em adaptações lançadas em anos anteriores ao período de pré-produção, Riefenstahl iniciou um projeto ambicioso de fazer uma adaptação a ópera *Carmen* de George Bizet, intitulada *Terra Baixa (*1954*),* que apenas conseguiu sua conclusão quase 14 anos após o início de suas filmagens. Se para a cineasta, o filme foi uma obra inspirada em uma figura aventureira e romântica com paralelos a sua vida, cuja realização foi dada diante um emaranhado burocrático para recuperação de rolos de filmagem, para outros autores a película foi feita em meio a projeções megalomaníacas cuja irresponsabilidade acarretou na condenação de centenas de vidas ciganas a campos de concentração. No artigo de Susan Tegel, o caso do filme serviu de base para esta tese. O texto feito em 2006 debate tanto as matérias jornalísticas que denunciavam os crimes cometidos na realização da película, quanto o aparecimento gradativo de novas provas contra os filmes anteriores de Riefenstahl. Para embasar sua tese, a autora se utiliza dos processos movimentados pelos figurantes ciganos usados no filme, que foram retirados de guetos e colocados nos sets de filmagem.

De acordo com o artigo, o filme escrito dirigido e protagonizado por Riefenstahl, foi pré-produzido em meio à incertezas geopolíticas das locações

---

[114] LENI Riefenstahl The Immoderation of me (2002). Direção de Sandra Maischberger. Uma produção de Arte França. [S.I]. 2002, 59 min e 57 segundos, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjgYS8uXwFk >. Acesso em: 29 de junho. 2018. Minutagem 54 minutos e 51 segundos. Transcrições das legendas. Tradução nossa

escolhidas pela cineasta. Com um roteiro que contaria a história de uma mulher espanhola de etnia cigana, a autobiografia aponta a necessidade de ambientar o filme no cenário dos montes espanhóis, com atores e figurantes que estivessem enquadrados em padrões estereotípicos ibéricos. Em vista disto, as filmagens foram iniciadas no país durante o primeiro semestre de 1940, pouco tempo após o término da Guerra Civil Espanhola. Em meio a problemas monetários, as filmagens foram realocadas para o monte Tirol em Bozzano na Itália, para por último ser filmado em locações fechadas num estúdio na Baviera, tendo sido lançado apenas em 1954 em Cannes, após um longo processo de reedição da película.

Diante os fatos, Susan aponta uma série de inconsistências no processo de produção de *Terra Baixa* apontado pela cineasta. Primeiramente vale citar as alegações do texto de que o filme é imerso em suposições estereotipadas do regime quanto ao estilo de vida das minorias étnicas ciganas. De acordo com a autora, a personagem principal Martha – protagonizada por Leni Riefenstahl – é apresentada como uma moradora de uma caverna e frequentemente adornada com joias de ouro. Estas características específicas são, no olhar da autora, marcadamente uma caricatura romântica do cigano difundida na Europa durante o século XIX, associada – conscientemente ou não – a um ideal de passionalidade, exílio social, desejo e libertinagem sexual associadas a estas etnias[115].

Ainda que em desacordo com a percepção negativa do Reich quanto a comunidade cigana, a cineasta opta por apresentar uma figura cigana forte, fato este foi posteriormente utilizado por simpatizantes de Riefenstahl como argumento para negar as acusações de xenofobia e antissemitismo[116]. A autora associa a problemática dos estereótipos para questionar os motivos que fizeram a cineasta optar por protagonizar o próprio filme. A autobiografia aponta a personagem de Martha como uma adaptação da figura de Pantasilea, a quem a atriz queria atuar. Através disto a autora comenta que a personagem pode ser compreendida como uma representação narcisista de mulher detentora de

[115]TEGEL, Susan. *Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited:* the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006. página 24

[116] Trimborn, Jürgen. *Leni Riefenstahl*: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007. Página 204 e 205

personalidade forte, a qual Riefenstahl buscou ser associada em sua construção de memória.[117]

Susan Tegel aponta também outras questões que abrangeram o processo de pós produção da película, desde a problemática quanto a locação, até o uso de figurantes ciganos. No texto são apontados trechos de diários de Goebbels que afirmam que desde o início havia uma recusa a permitir que ela fosse a Espanha efetuar o trabalho, sob o argumento de determinadas "incertezas do território"[118]. Além de ter utilizado o fato como uma afirmativa de perseguição por parte de Goebbels, Leni também apontou em sua autobiografia as muitas dificuldades no processo de produção de *Terra Baixa* como resultado de ação externa por membros do partido Nazista. Entretanto o artigo alega que para que houvesse o repasse financeiro necessário, a realização do filme necessitou da manipulação de instâncias políticas do Reich por parte de Riefenstahl em prol do filme, o que coloca em debate a tese levantada em *Memórias* de que encontrou muitos desafios na sua carreira com as autoridades nazistas.

A autora destaca as ocasiões onde Leni Riefenstahl conseguiu o auxílio do secretário de informações do Estado, Martin Bormann. No caso, as ordens do secretário foram capazes de ultrapassar as ordens diretas da chancelaria do Reich para conseguir um adicional de 350 mil liras italianas para as filmagens em 1942 e mais 240 mil pesetas espanholas em 1941. Ela destaca o trecho de duas cartas diretas do Secretário ao oficial Dr. Hans Heinrich Lammers, que não apenas alegam que sua companhia recebeu investimentos diretos do Reich durante as filmagens, como também apontam as facilidades da cineasta em obter – em pleno período da batalha de Stalingrado – investimentos em moeda estrangeira para filmar fora da Alemanha:

> Como você sabe, Riefenstahl-Film-GmbH, foi fundada com um suporte ativo do Führer; o custo do filme *Terra Baixa* que foi produzido por mais de dois anos é, nas instruções do Führer, para ser parido pelos fundos administrados por mim… Eu estou requerendo que você urgentemente e o mais rápido possível (sublinhado)Transmita estas decisões do Führer para… Funk[119]
>
> Essa situação foi apresentada para o Führer; esse filme é feito com aprovação e suporte do Führer, E ele enfatizou hoje que após a sua conclusão, o filme deverá

---

[117] TEGEL, Susan. *Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited:* the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006. página 23

[118] Ibidem.

[119] Ibidem Página 25

> gerar uma receita estrangeira considerável. Por essa razão, o Führer deseja que 240,000 pesetas sejam pagas para Frau Riefenstahl.[120]

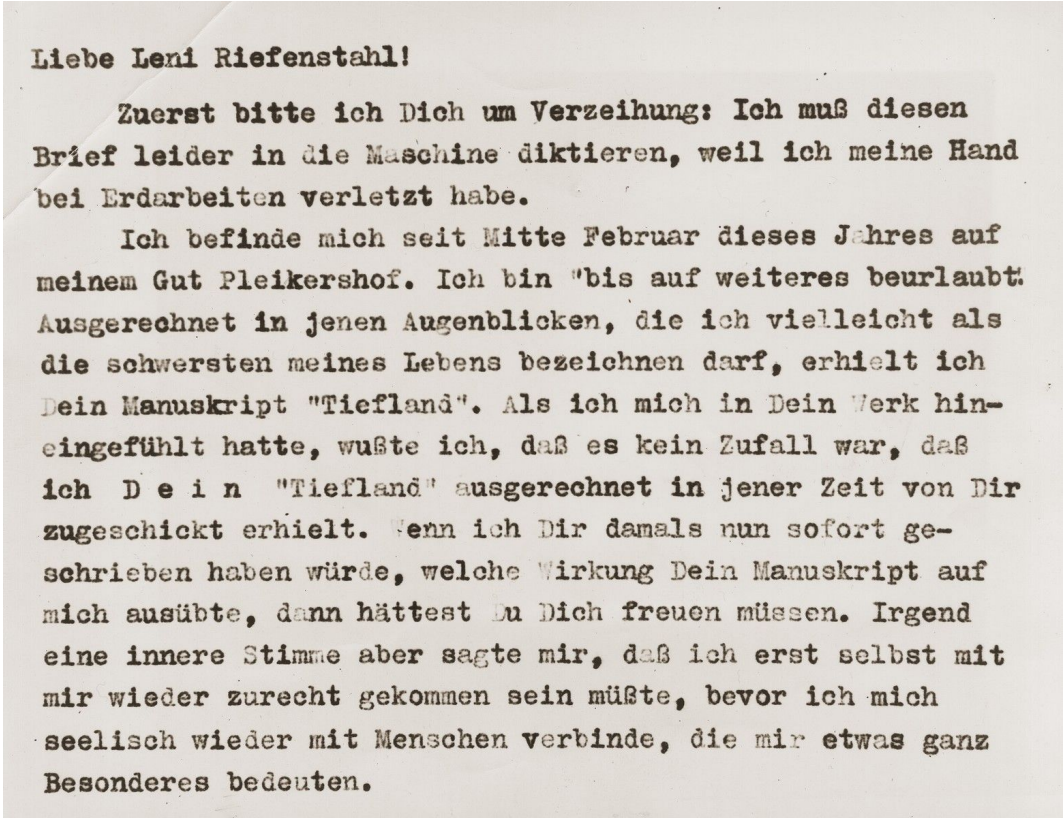
Além deste caso, Susan Tegel também aponta uma carta onde Goebbels concede um determinado tempo de folga para a cineasta devido ao seu suposto estado de saúde durante as filmagens. A carta, não apenas sustenta a ideia de que Riefenstahl possuía uma facilidade em adquirir benefícios do partido, como também reafirma que o argumento apresentado anteriormente de que a cineasta tinha um bom relacionamento de trabalho com Goebbels. No texto podemos observar o que aparenta ser um clima amigável entre ambos:

> Leni Riefenstahl me falou a respeito do seu filme *Terra Baixa*. Filme este que envolveu-se uma série de complicações. Um total de 5 milhões já foram desperdiçados neste filme e perdurará mais um ano antes que esteja pronto. Frau Riefenstahl ficou levemente doente durante o trabalho e o fardo da responsabilidade, eu a incitei urgentemente a sair de férias antes que pegasse trabalho adicional. Estou feliz que não tenho nada a ver com este caso desagradável, e que não carrego nenhuma responsabilidade por isso.[121]

Além de apresentar novas perspectivas quanto as conexões da cineasta com o partido, o artigo conseguiu também abrir a possibilidade de análise quanto a uma possível face antissemita de Riefenstahl. O texto questiona as supostas condescendências ao repúdio e perseguição às minorias pelo Nazismo, e mostra como sua relação com determinados membros do partido não foram abordadas em seu exercício memorial. Em determinado momento, o artigo aborda o auxílio administrativo concedido pela figura de Julius Streicher, o então editor chefe do jornal antissemita "*Der Stümer*" e líder provincial responsável pela perseguição de centenas de Judeus O artigo mostra evidências fotográficas de cartas trocadas que denotam uma amizade entre os dois[122].

---

[120] Ibidem Página 26
[121] Ibidem Página 25 e 26
[122] Ibidem Página 23



Liebe Leni Riefenstahl!

Zuerst bitte ich Dich um Verzeihung: Ich muß diesen Brief leider in die Maschine diktieren, weil ich meine Hand bei Erdarbeiten verletzt habe.

Ich befinde mich seit Mitte Februar dieses Jahres auf meinem Gut Pleikershof. Ich bin "bis auf weiteres beurlaubt". Ausgerechnet in jenen Augenblicken, die ich vielleicht als die schwersten meines Lebens bezeichnen darf, erhielt ich Dein Manuskript "Tiefland". Als ich mich in Dein Werk hineingefühlt hatte, wußte ich, daß es kein Zufall war, daß ich D e i n "Tiefland" ausgerechnet in jener Zeit von Dir zugeschickt erhielt. Wenn ich Dir damals nun sofort geschrieben haben würde, welche Wirkung Dein Manuskript auf mich ausübte, dann hättest Du Dich freuen müssen. Irgend eine innere Stimme aber sagte mir, daß ich erst selbst mit mir wieder zurecht gekommen sein müßte, bevor ich mich seelisch wieder mit Menschen verbinde, die mir etwas ganz Besonderes bedeuten.

Imagem 15 - Fotografia de carta de Julius Streicher, onde se lê o uso de tratamento impessoal a Leni Riefenstahl.[123]

Já abordamos brevemente o caso da resposta antissemita de Riefenstahl a crítica de um de seus filmes no capítulo anterior, mas o caso se destaca em meio a tese da autora. Quanto a isto, podemos destacar no texto de Steven Bach a utilização de uma entrevista para embasar sua tese de que a cineasta fazia afirmações antissemitas antes de conhecer Hitler. O relato consiste na fala do crítico cinematográfico Rudolf Arnheim a uma rádio americana após a sua fuga da Alemanha. No relato, ele afirma que a cineasta teria dito que "Quanto mais tempo judeus forem críticos de cinema, eu nunca terei o devido sucesso. Mas esperem

[123] Imagem retirada do site oficial do memorial do holocausto dos EUA. disponível em: https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1118149
Tradução nossa: "Querida Leni Riefenstahl! Primeiramente, eu devo pedir a você que me perdoe -- Infelizmente, devo ditar esta carta na máquina, pois machuquei minha mão durante o trabalho de escavação. Desde meados de fevereiro deste ano, estou em minha propriedade em Pleikershof. Fui colocado "de licença até novo aviso". Exatamente neste momento, que posso descrever como o mais difícil da minha vida, recebi o seu manuscrito, "Tiefland" (Lowland). Ao me sentir atraído pelo seu trabalho, soube que não foi por acaso que recebi "Tiefland" de você exatamente nesta época. Se eu tivesse escrito para você na época, sob o enorme efeito que seu trabalho teve sobre mim, você teria ficado satisfeita. No entanto, algum tipo de voz interior me disse que primeiro devo chegar mais uma vez a um acordo comigo mesmo, antes de me vincular mais uma vez a pessoas que significam algo muito especial para mim"

para ver – quando Hitler pegar as rédeas, tudo vai mudar!"[124]. O autor também contribuiu para a tese ao apresentar outras figuras marcadamente antissemitas próximas a cineasta. Ao longo do texto, somos apresentados ao caso do aviador da luftwaffe que serviu de dublê a Riefenstahl em *Terra Baixa*, Ernst Udet, que em *Memórias* é apresentado omitindo-se as informações quanto suas condutas antissemitas.

Quanto a questão dos figurantes ciganos, Susan Tegel apresenta uma quantidade grande de informações adquiridas tanto com o contato com as vítimas remanescentes, quanto com o acesso aos laudos dos processos sofridos por Leni Riefenstahl. Nas primeiras páginas do texto ela esquematiza como teria ocorrido a coleta das ciganos utilizados pela cineasta. De acordo com a autora, foram 117 pessoas das etnias Roma e Sinti selecionadas em dois períodos diferentes das filmagens, retiradas de 2 guetos situados em Salzburg e Berlim[125]. Ambos os guetos, devido às suas localidades e pela burocracia nazista, não eram qualificados como campos de concentração, e possuíam uma administração feita pela polícia do partido e não pela SS.

O campo de Marzahn, situado em Berlim, de acordo com a autora, foi aberto em 1936, próximo a uma região de descarte de esgoto, sob o pretexto de "limpar as ruas de Berlim" para os jogos olímpicos daquele ano. Já o campo de Maxglan, situado em Salzburg, é apontado pela autora como sendo inaugurado após a declaração de guerra por decreto de Reinhard Heydrich com o objetivo de fazer uma triagem para a deportação de ciganos à Polônia. A autora se utiliza do cruzamento de informações das filmagens com de parte da documentação contidas nos livros dos mortos em Auschwitz. A pesquisa feita pela autora constata que durante o outono de 1940 e o verão de 1941, um total de 51 pessoas foram selecionadas em Maxglan para as filmagens na Itália e depois descartadas para campos de concentração. Já no ano de 1942 mais 66 pessoas vindas de Marzahn foram selecionados para trabalhar durante 57 dias nas filmagens ocorridas na Baviera, tendo o mesmo destino.

---

[124] BACH, Steven. *THE BLUE LIGHT.* IN:BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 77

[125] TEGEL, Susan. *Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited:* the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006. Página 33

As condições de trabalho dos figurantes também foi abordado pela autora. Podendo-se destacar que todos os envolvidos eram frequentemente vigiados por dois oficiais da reserva vindos de distritos rurais, e que toda e qualquer doença ou tentativa de fuga deveria ser relatada diretamente aos membros responsáveis pelos Guetos[126]. Devido a este fato, a autora sustenta a alegação de que a cineasta não conseguiria ser alheia a condição dos ciganos, uma vez que haviam guardas lidando com eles durante as filmagens de suas cenas. Ainda que levantada o caráter menos árduo do trabalho de figurante, a autora deixa claro que muitas das pessoas usadas em cenas eram crianças e idosos, submetidos a rotinas de filmagens repetitivas, cujas tomadas ocorriam de 25 a 30 vezes por hora.

> Trabalhar no filme era obviamente menos árduo do que trabalhar em uma rodovia, por exemplo. Todavia muitas crianças foram usadas e infelizmente não lhe foi dada consideração especial. Além do mais, há alegações de que algumas sequências foram feitas até à exaustão para o perfeccionismo de Riefenstahl [...] Deveria ter ficado claro para ela que os ciganos não eram pessoas livres e estavam neste acampamento apenas por serem ciganos. [127]

Toda a problemática quanto a suposta presença da cineasta durante o processo de seleção dos ciganos utilizados no filme não possui fontes documentais, mas fontes alternativas que abrem brechas para discussões acerca da produção de memória de Leni Riefenstahl. O artigo de Tegel nos mostra relatos que alegam a presença dela tanto em Maxglan, quanto em Marzahn, além de apontar a baixa probabilidade de que a cadeia de controle do filme pudesse admitir subordinados da cineasta selecionando qualquer aspecto da película em seu lugar. Através destas alegações, a autora auxilia à deslegitimar as alegações de Riefenstahl quanto o desconhecimento das condições submetidas pelas minorias perseguidas pelo regime. [128]

> Quando finalmente lançado, Terra abaixa te amo de 7 minutos duração. Os figurantes ciganos aparecem em algumas sequências. Duas sequências em locações abertas envolvem figurantes de Maxglan (aos 90 segundos e 2 minutos respectivamente). Um determinado número de crianças são usadas e aqueles que, em uma sequência inicial, vêm olhar para Riefenstahl em sua caravana são filmados com algum encanto. Duas sequências e locações fechadas (3 minutos e 15 segundos respectivamente) envolvem segurança antes de Marzahn: em uma, o homem observa Riefenstahl dançando Flamenco; na outra algumas mulheres sentam na galeria acima da festa de casamento. Outra Sequência envolve um figurante cigano com uma

---

[126] Ibidem. Página 29
[127] Ibidem
[128] Ibidem

> pequena fala (apenas menos de 4 minutos). Este é o figurante que entrega Riefenstahl para Dom Sebastião, fala algumas palavras, toma um drink, joga cartas E depois as joga fora (ele também aparece posteriormente quando a caravana chega no vilarejo, mas não fala). Colocadas todas juntas, as sequências com os figurantes ciganos ocupam menos de 10 minutos do filme [...] [129]

Das 117 pessoas utilizadas nas filmagens, a autora afirma que todas foram levadas para campos de concentração, sendo em sua maioria Auschwitz e Birkenau. Dentre elas, há registros que afirmam a morte de pelo menos 44 pessoas nas câmaras de gás, tendo a possibilidade de existir mais nomes dentro dos livros de mortos[130]. Já entre os sobreviventes do Holocausto e do trabalho em *Terra Baixa,* Tegel chama a atenção para a luta por justiça, destacando a movimentação de processos judiciais contra Leni Riefenstahl.

Dos casos que se destacam, a autora apresenta 4 daqueles que exerceram maior impacto a cineasta. O primeiro é o caso de Rosa Winter, que publicou a sua história em um livro em 1987 e que conseguiu movimentação na mídia. De acordo com o texto, Rosa fugiu do set de filmagem, sendo capturada e mantida prisioneira em uma prisão em Salzburg, onde Riefesntahl supostamente teria ido para convencê-la a voltar. Diante da recusa, a figurante foi levada ao campo de Ravensbrück, onde sobreviveu. De acordo as alegações de Rosa apresentadas no artigo, seu caso nunca teve uma resposta formal de Riefenstahl.[131]

Susan Tegel dá destaque também ao caso ocorrido em 1982, com um senhor de nome Josef Reinhardt, que lutou juridicamente contra a cineasta até o final de sua vida. O caso conseguiu destaque devido o auxílio das filmagens de um filme documental feito pela cineasta e jornalista Nina Gladitz. O documentário de nome *Tempo do Silêncio, Tempo de Escuridão* (1982), apresentado exclusivamente no canal de televisão Westdeutsche Rundfunk em Colônia, entrevistou Josef, que de acordo com o texto possuía apenas 13 anos durante as filmagens de *Terra Baixa*. Hoje o documentário é de exclusivo do canal e, portanto, não é acessível fora da colônia, mas a autora nos descreve que a além da entrevista do idoso, o filme mostra relatos de seus parentes que confirmam a presença de Riefenstahl durante a seleção de figurantes em Maxglan.

---

[129] Ibidem. Página 35
[130] Ibidem. página 33
[131] Ibidem. página 30

> [...] Reinhardt entrevistou os sobreviventes, a maior parte deles seus parentes, que se referem a ela como "Tante Leni' e insistiram que ela havia aparecido no campo de coleta para selecioná-los, insistiu que eles foram obrigados a trabalhar no filme, que não foram devidamente pagos e, mais seriamente, que ela sabia que seriam enviados para Auschwitz[...][132]

Outro processo apresentado por Tegel foi o caso midiático ocorrido em 2002, movido por uma senhora que preferiu manter-se no anonimato e que respondia pelo pseudônimo de "Anna". No texto, o caso afirma que Anna foi submetida a trabalhar como dublê de corpo da cineasta em uma cena onde a personagem Martha anda em um cavalo desgovernado, resultando em um acidente com ferimentos graves não especificados. A autora afirma que como forma de ressarcimento pelo acidente, a figurante pediu que seus 4 irmãos fossem libertados dos campos de concentração de Dachau, Buchenwald e Ravensbrück. Como represália, somente 1 irmão foi supostamente solto e teve que ter sido escolhido pela mãe de Anna. O texto ainda afirma que ambos foram mandados para Auschwitz duas semanas após o ocorrido, onde apenas ela saiu com vida. Seu caso chegou a ser levado a juízo, mas não obteve a condenação de Riefenstahl[133].

O processo de Anna foi acompanhado a outro movido no mesmo ano por uma senhora de nome Zäzilie Reinhardt, até então com 76 anos, que teve acompanhamento do jornal Deutsche Welle. O processo foi mobilizado em conjunto com uma associação local de ciganos de nome "Rom e V" situado em colônia. De acordo com as afirmações do texto, o processo foi levantado após a alegação de Riefenstahl em uma entrevista onde ela alegava que recebia cartas de ciganos agradecendo por terem "os melhores momentos de suas vidas" durante as filmagens[134].

O Julgamento condenou a cineasta, proibindo-a de fazer quaisquer alegações públicas que negassem o genocídio cigano, sob a pena de prisão. O caso acabou resultando em uma retratação feita por ela em um parecer para imprensa, feito em agosto de 2002, alegando um erro de comunicação[135]. O artigo aponta que Zäzilie, como resposta, deu uma entrevista onde contou relatos de sua vida e

---

[132] Ibidem. página 37
[133] Ibidem. Página 31
[134] Ibidem. Página 37
[135] Notícia disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/cineasta-%C3%A9-impedida-de-negar-exterm%C3%ADnio-de-ciganos/a-611319>. Acessado em 13 de novembro de 2020.

exigiu que os nomes citados não constassem nos créditos como "figurantes", mas sim como "atores coadjuvantes", em respeito aos seus colegas.

> [...] Rom e V ainda deu uma entrevista coletiva para tornar públicas suas demandas em nome de Zazilie Reinhardt. Ela foi um dos membros no painel e foi entrevistada sobre suas experiências enquanto estava sentada sob uma fotografia ampliada dela, aos 15 anos de idade, tirada por Groth-Schmachtenberger. A Rom e V pediu que os nomes de todos os extras fossem adicionados ao vídeo; que os figurantes sejam descritos como "Klein Darsteller", atores coadjuvantes, em vez de "Extras"[figurantes]; de forma que os sobreviventes fossem compensados não apenas pelo seu trabalho, mas também pelo sofrimento que Riefenstahl causou ao negar o destino de seus parentes assassinados. [...][136]

Riefenstahl tentou rebater parte das acusações contra ela alegando que tinha uma boa relação com alguns dos remanescentes, nunca tendo apresentado um caso concreto de suas alegações. Em determinado momento do texto, Susan Tegel denuncia um suposto caso onde a cineasta manteria contato por cartas com uma senhora de nome "Antônia Reinhardt", a quem teria dado uma caixa de chocolates como forma de pagamento pelas filmagens durante a produção do filme. Diante estas alegações, a autora rebate o argumento mostrando que a única documentação que apresenta a relação de nomes daqueles usados em *Terra Baixa* não consta nenhuma pessoa com este nome. De acordo com as notas do artigo, a única pessoa de sobrenome Reinhardt com idade descrita por ela era uma senhora de nome Anna, então já falecida, que de acordo com familiares, foi iletrada durante toda a sua vida.

Após o fracasso financeiro de *Terra Baixa,* a cineasta investiu por mais duas vezes em empreitadas cinematográficas tão debatidas quanto seu predecessor. Steven Bach aponta que motivada por um ensaio fotográfico de George Rodger que retrata uma luta tribal, Riefenstahl possuía interesses em fazer um filme intitulado *Black Cargo* no Sudão, que apresentaria a trajetória de um navio de tráfego de escravos. Incapaz de adquirir o financiamento necessário para dar início ao projeto, e submetida a críticas severas por parte de um artigo de jornal escrito pela cineasta Susan Sontag[137], a cineasta acabou transformando o

---

[136] TEGEL, Susan. *Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited:* the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006. página 38

[137] TRIMBORN, Jürgen. Leni Riefenstahl: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007. Página 255

roteiro em uma viagem de cunho fotográfico acompanhada por uma caravana de pesquisadores da National Geographic em 1973.[138]

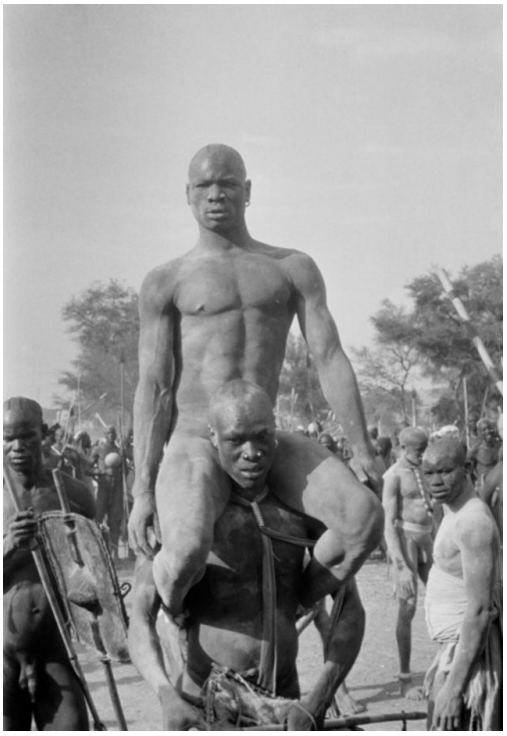


Imagem 16 - fotografia de George Rodger tirada em 1951, que Steven Bach aponta como tendo inspirado a cineasta a querer filmar um filme no continente africano.[139]

Diante isto, na biografia escrita por Jüren Trimborn, podemos observar como durante a década de 1970, a cineasta buscou através do trabalho no Sudão reavivar a sua carreira se lançando como fotógrafa profissional e atraindo o olhar de figuras destacadas. Com as vendas de livros dos ensaios no continente africano, seu nome ficou visado entre personalidades famosas, o que foi amplamente utilizado pela cineasta como um chamariz financeiro. Steven Bach destaca em seu livro como a cineasta conseguiu fazer muito dinheiro com um ensaio fotográfico exclusivo de Mick Jagger[140]. Trimborn aponta que Riefenstahl procurou se aproximar de mais artistas durante este período não apenas como uma forma de validação do seu trabalho, como também uma maneira de auxiliar na construção da sua imagem pública.

---

[138] BACH, Steven. *Leni: The Life and Work of Leni Riefenstahl*". ED: kNOPF. New York. 2007. Página 271
[139] Ibidem. Página 245
[140] Ibidem. Página 273

Imagem 17 - fotografia de Riefenstahl durante o ensaio fotográfico com Mick Jagger[141]

Dentre as figuras públicas que a cineasta fotografou, Jüren Trimborn aponta ainda o pintor de pop art Andy Warhol e o cantor e ator David Bowie. Durante as entrevistas para Sandra Maischberger a cineasta afirma ainda que foi próxima de Charles Chaplin[142]. Entretanto nenhum caso foi mais emblemático do que a aproximação dela aos mágicos alemães Siegfried & Roy, que não apenas se tornaram seus clientes frequentes, como criaram um vínculo de amizade midiática até o final de sua vida. O caso foi tão emblemático que em seu aniversário de 101 anos, Riefenstahl os convidou como "convidados de Honra", e como resposta os mágicos presentearam-na com uma carta escrita à mão por Michael Jackson parabenizando-a pela celebração[143].

[141] imagem disponivel em: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>

[142] LENI Riefenstahl The Immoderation of me (2002). Direção de Sandra Maischberger. Uma produção de Arte França. [S.I]. 2002, 59 min e 57 segundos, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xjgYS8uXwFk >. Acesso em: 29 de junho. 2018.

[143] SIEGFRIED & Roy @ Leni Riefenstahl | 100er Geburtstag. Vídeo em formato digital. 21 minutos. color. acessado em: 14 de novembro de 2020. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7WYKEnwp4u0&feature=emb_title >

Imagem 18 - Riefenstahl autografando seu livro sobre o povo Nuba para o pintor americano Andy warhol[144]

Imagem 19 - fotografia tirada em ensaio fotográfico de Leni Riefenstahl acompanhada dos mágicos Siegfried & Roy[145]

Ainda assim, no texto o autor destaca que aos poucos o chamado "fascínio com o fascismo" que atraia grandes personalidades da cultura pop foi vagarosamente se degradando com os casos judiciais e o acesso midiático a sua vida pregressa. Junto a isto, sua carreira como fotógrafa foi gradualmente resultando em mais um grande fracasso. Ainda assim, Riefenstahl seguiu se

[144] Imagem disponível em: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>
[145] Imagem disponível em: <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html>

utilizando das fotografias em entrevistas como parte de sua argumentação onde ela permaneceu afirmando até a sua morte que era membro dos mesmo círculos sociais de grandes artistas.

Já o último filme de sua vida também possuiu financiamento da National Geographic e também pode ser considerado um fracasso financeiro. De acordo com Steven Bach, já nos momentos finais de sua vida, o filme *Impressões de baixo d'água* (2002) foi o resultado da busca de Riefenstahl por reavivar seus status enquanto artista, funcionando como um chamariz financeiro para as vendas de seus livros e trabalhos fotográficos. Falecida em 8 de setembro de 2003, os trabalhos biográficos apontam que Helene Bertha Amalie ("Leni") Riefenstahl passou suas últimas décadas exercendo a função de “antiquarista” da própria memória, tentando desesperadamente convencer o mundo da beleza e relevância de sua arte e tentando suprir a falta que o status e o reconhecimento lhe fizeram ao longo dos anos. Ao pesquisar sobre como Leni Riefenstahl brigou, independente das consequências, ao longo de 58 anos para produzir uma imagem positiva de si, podemos observar como a memória tem um papel fundamental na produção historiográfica.

CONCLUSÃO

Diante as informações avaliadas neste trabalho, podemos estabelecer a importância do método crítico para os estudos sobre produção memorial na escrita. Através do estudo de caso de Leni Riefenstahl, podermos averiguar como a memória pode se relacionar com o entendimento de obras cinematográficas e como podem fazer parte de disputas pelo estabelecimento de perspectivas memoriais. Através de um objeto com tamanha amplitude temática, somos confrontados com o fato de que a memória individual pode ser norteada por interesses e como tal, não são detentoras de imparcialidade.

No primeiro capítulo abordamos o debate acerca do cinema enquanto objeto de representação da realidade, onde estabelecemos alguns dos muitos autores que se dedicaram em compreender de que maneira o cinema pode ser utilizado em um trabalho historiográfico. Através da percepção do papel da história em analisar um objeto cinematográfico, podemos apontar que enquanto historiadores devemos analisar o cinema e seus agentes de acordo com as suas especificidades. Levando em conta as considerações de Marc Ferro, Pierre Sorlin e Anthony Aldgate é de se salientar que um filme pode ser entendido como um subproduto de uma rede complexa de fatores sociais que representa um olhar específico da realidade.

Através desta percepção, este trabalho estabelece o objeto fílmico como detentor de polissemia, podendo servir tanto como meio de propagação de ideias, quanto como ferramenta de construção de memória. Neste sentido, ao avaliar o caso de Leni Riefenstahl, este trabalho estabelece as formas como as suas obras cinematográficas foram resignificadas por sua autora em prol da construção de uma narrativa memorial. Diferentemente do que foi alegado pela cineasta, a presente pesquisa estabelece que seus filmes documentais não são uma representação fiel da realidade, mas sim uma perspectiva dela produzida por um indivíduo nela imerso – e, portanto, desprovido de imparcialidade – e utilizado para uma finalidade política.

Neste trabalho, tivemos a oportunidade de observar como as obras cinematográficas podem ser usadas como peças estratégicas de propaganda em governos nazi-fascistas. Averiguamos a trajetória de desmanche das instituições

responsáveis pela produção cinematográfica da República de Weimar, e apontamos a forma como o seu processo de reestruturação trabalhou em prol de determinadas parcelas do meio artístico em detrimento de indivíduos inseridos em categorias rechaçadas pelo nazismo. Os filmes produzidos por Leni Riefenstahl durante o período do governo de Adolf Hitler auxiliaram a ampliar o reconhecimento do NSDAP dentro e fora da Alemanha e independente das narrativas memoriais da cineasta, não são desprovidos de consciência política.

A produção de memória se destaca neste trabalho, uma vez que quando submetida a uma base crítica de cruzamento de informações e teses, nos apresenta um panorama mais íntimo de Leni Riefenstahl, colocando em evidência tanto suas vitórias profissionais, quanto seus desvios morais. Partindo de uma avaliação mais próxima possível da verossimilhança dos fatos podemos estabelecer as seguintes considerações: Em sua defesa, a cineasta buscou ultrapassar grupos, pessoas, países e líderes para alcançar espaços sociais os quais não lhe eram amigavelmente receptíveis, independentemente das consequências que isto poderia lhe causar.

Porém, contra isto, pode-se alegar que para tal, a cineasta omitiu e ultrapassou linhas morais que colocaram em risco a vida de uma quantidade considerável de pessoas inocentes. Para além disto, através de sua busca por reconhecimento, Leni se aproximou de pessoas que a alçaram a ambientes poderosos, em detrimento de indivíduos que foram perseguidos, desqualificados e até assassinados. Ao perder tudo isto, ainda que causando dor a todos os prejudicados, Riefenstahl se agarrou de todas as formas possíveis a sua peculiar visão dos fatos em prol de seus interesses em manter-se relevante.

Por mais que sua visão dos fatos apresente bons argumentos, a narrativa de sua vida não é imune a questionamentos e a revisões diante argumentos mais convincentes e bem embasados. Ainda que contra a sua vontade, é inegável a existência de múltiplas fontes que nos apresentam afirmações que escancaram as contradições existentes nas suas memórias. Tendo isto em vista, podemos dizer que estudar as narrativas da cineasta obrigatoriamente nos faz encarar o nosso papel enquanto historiadores. Diante um objeto, temos a função de analisar o contexto, o processo, e as disputas de grupos sociais que as construíram, antes de cair em qualquer simplificações motivadas por julgamentos morais.

O trabalho de Leni Riefenstahl ainda hoje é amplamente referenciado no cinema de grande circuito. De certo modo, Hollywood sempre esteve aberta a usufruir da cineasta tanto enquanto personagem e formadora de um tipo específico de estética visual. Dentre os casos mais emblemáticos dos últimos anos podemos destacar a sua recente utilização como personagem no filme da rede de streaming da Netflix, *Raça* (2016), dirigida por Anthony Hopkins, onde ela é autuada pela atriz Carice van Houten e é referenciada como uma cineasta inovadora, tal qual como construído por ela em sua narrativa memorial. Além deste caso, vale lembrar do caso da atriz e produtora Jodie Foster que lutou por anos para obter os direitos de exibição das memórias de Riefenstahl.

Já no que se refere a sua estética, devemos apontar a forma como ainda hoje Riefenstahl é explorada dentro e fora do cinema, sendo notáveis as rimas visuais a *O Triunfo da Vontade* observadas desde de em *Rei Leão* (1994) e *Star Wars* (1977), até em peças propagandísticas de forças armadas de governos autoritários sul americanos. Motivados por uma cinefilía desmedida, muitos se aventuram em exaltar sua trajetória, sem levar em consideração toda a problemática memorial movida por ela, havendo casos onde algumas pessoas chegam a banalizar as ações do governo Nazista em prol de construir uma narrativa elogiosa a sua obra.

Uma busca rápida pelo nome de Leni Riefenstahl na plataforma Youtube nos mostra uma quantidade razoavelmente grande de vídeos exaltando de maneira superficial o seu trabalho, passando desde "homenagens" de canais marcadamente neonazistas, até documentários de redes de televisão europeus com falhas na busca por fontes fidedignas[146]. De maneira curiosa, a figura da cineasta nos últimos anos tem sido vinculada a movimentações de grupos muitas vezes descompromissadas com pautas democráticas. Diante a pandemia de COVID-19, no dia primeiro de agosto de 2020, o nome da mesma voltou a aparecer na grande mídia através de uma manifestação na Alemanha em honra aos seus filmes e pelo suposto "direito" do não uso de máscaras e desobediência do distanciamento social contra o vírus[147]

---

[146] LENI Riefenstahl. 15:45 minutos. color. Acessado em 14 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bce0xPprLcM&feature=emb_title >

[147] Alemanha classifica como "inaceitável" manifestação com milhares sem máscara ou distância social... - Disponível em: https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/08/03/alemanha-classifica-como-inaceitavel-manifestacao-com-milhares-sem-mascara-ou-distancia-social.htm?cmpid=copiaecola

Como vimos ao longo deste trabalho, a obra e a trajetória da cineasta é imersa em todo um conflito de interesses motivado pela construção de uma imagem pública de Riefenstahl. Estudar este tema requer o entendimento de que há uma disputa memorial em jogo. Ao desconsiderar todo o contexto de produção de suas memórias, além de toda a ampla rede de pesquisas existentes sobre o tema em prol, única e exclusivamente, de um culto ao cinema de Leni Riefenstahl pode abrir brechas para conflitos morais norteados por uma pura banalidade do mal. Sabendo de todo o ambiente de associação ao partido e de tantos casos de pessoas que alegam veementemente terem sido vítimas da obra de Leni Riefenstahl, nos aparece a dúvida acerca do grau de responsabilidade da artista em meio às ações do Terceiro Reich. É sem sombra de dúvidas um tema é muito amplo para mais debates, e neste aspecto específico, apesar de ter sido negligenciado, devido ao seu potencial, podemos mantê-lo em aberto para abrir caminhos para pesquisas futuras.

Quanto a arte da personagem, iniciamos este trabalho nos perguntando se a obra de Leni Riefenstahl possuía todo o potencial artístico afirmado pela produção memorial de *Memórias*. Tendo em vista as bases teóricas apresentadas nesta pesquisa, devemos encerrar este trabalho estabelecendo que a arte, independente de sua forma, possui em sua essência um caráter indagador e transgressor da ordem. Neste sentido, infelizmente para Leni o seu trabalho não é artístico, não é promove questionamentos acerca da realidade e é apenas um amontoado de técnicas dispostas brilhantemente para convencer o espectador. Visto isto, quando a arte glorifica a violência que o produziu, não questiona, nem quebra paradigmas, ela deixa de ser arte e torna-se propaganda.

BIBLIOGRAFIA

RIEFENSTAHL, Leni. *Memórias*. Espanha: Evergreen. 2000. 600 Páginas.

ALMEIDA KORNIS, Mônica. *História e cinema*: um debate metodológico. IN: Revista de Estudos históricos. Rio de janeiro. Ed. Outubro de 1992.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e terra. 1976. 143 páginas.

PAXTON, Robert O. *O que é fascismo*.IN: PAXTON, Robert O. *A anatomia do fascismo*. Ed. Paz e Terra. São Paulo,1932. Páginas 335-358.

PARADA, Maurício. Cultura e Poder em Estados Totalitários: considerações sobre uma história cultural do fascismo. Mneme revista de humanidades.V. 05. N. 10, abr./ jun. de 2004. – Semestral.

ADORNO, Theodor. "*Propaganda fascista e antissemitismo*". Ernst Simmel(org.),anti-semitism: A social disease. Madison: international University press, 1946. Reproduzido em Gesammelte Schriften Vol 9, T. I. [Soziologische Schriften] Frankfurt: Surhkamp Verlag, 1975, Páginas. 397-407. Traduzido por Francisco Rüdiger.

PEREIRA, Wagner P. *cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt* (1933-1945). Texto Integrante dos anais de XVII Encontro regional de História - o lugar da História. ANPUH/SP-UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004.

PEREIRA, Wagner P. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo*. IN: História: questões & debates, Curitiba, n.38, 2003. Ed UFPR.

KRACAUER, Siegfried. "*De caligari a Hitler*: história psicológica del cine alemán". Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

MORETTIN, EDUARDO. Cinema como fonte histórica. IN: história: questões & debates (autor de um capítulo). Curitiba: Ed. Ufpr, 2003. Págs 11 – 42.

URWAND, Ben. A colaboração: o pacto entre Hollywood e o nazismo. Ed Leya. São Paulo, 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. ED: Unicamp. Campinas, 1996.

BACH, Steven. Leni: *The Life and Work of Leni Riefenstahl*. ED: kNOPF. New York. 2007.

TRIMBORN, Jürgen. *Leni Riefenstahl*: A Life. ED. Farrar, Straus and Giroux. Formato E-book. Nova York. 2007.

REISZ, Karel. *A montagem do filme*. IN: REISZ, Karel. A técnica da montagem cinematográfica. 1966. São Paulo.

KEMP, Philip. *De 30 a 39*: cinema nazista e soviético. IN: KEMP, Philip. Tudo sobre cinema. Ed sextante. Rio de Janeiro, 2011. Página 138.

TEGEL, Susan. Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited: the gypy extras in the tiefland. In: Historical Journal of Film, radio and television. Volume 26, Número 1. Março de 2006.

BOURDIEU, PIERRE. "A ilusão biográfica". IN: FERREIRA, M. M. & AMADO, J. [organizadoras]. Usos e abusos da História oral. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006. Páginas 183 – 191.

COUSINS, Mark. "Classicismo Japonês e Romance". IN: COUSINS, Mark."História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno". São Paulo: Martin fontes, 2010. páginas 153 a 155

DOC: Arquitetura da Destruição (Architecture of Doom Nazism) [LEG]. Peter Cohen. Filme digital, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBqGThx2Mas >. Acessado em 21/09/2020.

N. Kaufmann & W.Prager: Wege zu Kraft und Schönheit (1925). Direção N. Kaufmann . Alemanha : uma produção de UFA GmbH. Película em Preto e branco 1925. IN: Youtube, 89 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jaZwJlYMriA >. Acessado em 08/10/2020

A deusa imperfeita. Título original: Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl. Direção de Ray Müler. Alemanha: uma produção de art films, channel four films, nomad films, omega film GmbH without walls, Zweites deutsches fernsehen, 1995. IN: youtube, 180 minutos.

Der Sieg des Glaubens [1933] - La victoria de la fe [1933] --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1933, 1 hora e 1 minuto, son., não colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6SO8v1Tf-KI> > Acesso em: 9 Junho. 2019.

Triunfo da vontade [1935]. Título original Triumph des Willens --- Leni Riefenstahl. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1935, 2 horas, son., não colorido. Cópia em DVD.

Olympia - Parte 1: Ídolos do Estádio | Legendado. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1938, 1 hora e 55 minutos, som, não colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3URj4jUf2tM >. Acesso em 9 Junho. 2019.

Olympia - Parte 2: Vencedores Olímpicos | Legendado. Produção e direção de Leni Riefenstahl. [S.I]. 1938, 1 hora e 55 minutos, som, não colorido. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ammkuyZ_HBI >. Acesso em Acesso em 9 Junho. 2019.