

HITLER – DO PROFETA AO ARQUITETO DA “ERA DA CATÁSTROFE”

A construção da imagem do *Führer* no filme *O Triunfo da Vontade*

Renilson Rosa Ribeiro*

RESUMO: Este ensaio apresenta-se com a proposta de analisar a construção da imagem do líder da Alemanha Nazista, Adolf Hitler – o *Führer* – como o “profeta” e o propagandista da “nova era” do Terceiro Reich presente no filme *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl – uma produção sobre o Congresso do Partido Nacional Socialista na cidade medieval de Nuremberg, em 1934.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Alemanha; Nazismo.

ABERTURA – AO ESPECTADOR (LEITOR)

“Se o historiador tem condições de entender alguma coisa deste século [XX] é em grande parte porque viu e ouviu”.

Eric J. Hobsbawm

A idéia de escrever este ensaio adveio das fortes impressões (um tanto desconfortáveis) causadas em nós ao assistirmos o filme *O Triunfo da Vontade*¹, exibido numa tarde quente de abril de 2001, no auditório do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, como atividade do curso de *História do Fascismo*, ministrado pelo Prof. Dr. Michael Hall.

O presente ensaio apresenta-se com a proposta de estudar a construção da imagem do líder da Alemanha Nazista, Adolf Hitler – o *Führer* – como o “profeta” e o propagandista da nova era (“o futuro nos pertence”) presente nesse filme de Leni Riefenstahl – uma produção sobre o Congresso do Partido Nacional Socialista na cidade medieval de Nuremberg, em 1934.

Na primeira parte (**Luz, câmera, ação! Do “Making of” à sala de projeção**), analisaremos a produção do referido filme dentro da história do cinema na Alemanha Nazista, dando destaque para a vida da diretora Leni Riefenstahl, a criação do filme e a sua divulgação. Na segunda parte (**Cenas do Poder: A vontade do profeta, o ideal da nação**), desenvolveremos uma análise da construção da *imagem messiânica* de Adolf Hitler na propaganda nazista, enfatizando aspectos do perfil da sua “autoridade carismática” apresentadas pelas cenas simbólicas do filme de Riefenstahl.

Feitas as devidas apresentações, senhoras e senhores tomem seus lugares, pois o filme irá começar...

I. LUZ, CÂMERA, AÇÃO! DO “MAKING OF” À SALA DE PROJEÇÃO

“Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”.

Siegfried Kracauer

A Diretora

Bertha Helene (Leni) Amalie Riefenstahl nasceu na cidade de Berlim em agosto de 1902. Durante a juventude, Riefenstahl estudou pintura, mas sua primeira paixão foi a dança e o bale moderno. Ela criou suas próprias danças e, também, desenhou seus trajes. O seu talento artístico foi reconhecido pelo famoso diretor de teatro alemão Max Reinhardt, que a lançou como dançarina. Após fraturar um joelho por volta dos anos 1920, ela foi forçada a parar de dançar².

À convite de Arnold Fanck, Riefenstahl estreou como atriz de filmes de montanha³ em 1925. A personagem que Leni sempre fazia nesses filmes era a de uma jovem impetuosa que desafiava escalar o pico que os outros, os denominados “porcos do vale”, temiam.

No seu primeiro papel, no filme *A Montanha Sagrada*, de 1926, ela interpretou uma jovem dançarina chamada Diotima, cortejada por um alpinista que a converte aos êxtases saudáveis da prática do alpinismo.

Em 1930, no filme *Avalanche*, seu primeiro filme sonoro, ela faz o papel de uma garota obcecada por montanhas e apaixonada por um meteorologista, que ela resgata de seu observatório em Mont Blanc durante uma tempestade.

Em todos os nove filmes em que atuou, Leni foi a estrela, e sete deles ela não dirigiu.

Em 1931, Leni Riefenstahl montou sua própria companhia de produção de filmes. Leni dirigiu seis filmes, o primeiro dos quais, *A Luz Azul*, de 1932, foi mais um filme sobre as montanhas. Ela estreou nesse filme com um papel semelhante aos das produções de Fanck, contudo alegorizando temas sombrios como a saudade, a pureza e a morte de forma menos ingênua. Esta produção foi muito admirada por Adolf Hitler.

Enquanto o ano de 1932 marcou o começo de sua carreira de produção de filme independente, também marcou o momento mais crítico da depressão econômica alemã. Com a intenção de alcançar o poder, Hitler afirmou que se o Partido Nacional Socialista fosse eleito seriam criados empregos e a prosperidade voltaria para a Alemanha. Nesse período, Leni tornou-se amiga íntima de Hitler.



Alpes: Cenas favoritas de Leni Riefenstahl

Hitler ascende ao poder em janeiro de 1933, inicia-se um novo momento de prosperidade, mas também marca o fim da indústria independente de produção de filmes na Alemanha. Paul J. Goebbels, Ministro da Propaganda do Terceiro Reich, tomou o comando do processo de produção de filmes em todas as suas fases, da criação à divulgação. A prioridade de seu ministério passava a ser a produção de filmes de propaganda nazista⁴.

Após dirigir o filme *A Luz Azul*, Leni produziu, a pedido do Partido Nazista, *Vitória da Fé* (1933), celebrando o primeiro Congresso do Partido Nacional Socialista após Hitler ter assumido o poder. Na esteira dessa produção de cunho propagandístico, veio o primeiro de dois trabalhos que de fato a tornaram mundialmente famosa, o filme sobre o próximo Congresso do Partido Nacional Socialista (1934), *O Triunfo da Vontade* (1935)⁵.

Em 1936, Leni foi contratada para fazer *Olympia* (1936), o filme oficial dos jogos olímpicos de Berlim de 1936. *Olympia* é o segundo trabalho que projetou a carreira da referida diretora internacionalmente.

Após o fim do conflito militar em 1945, iniciou-se um longo período de dificuldades pessoais e profissionais para Leni Riefenstahl devido aos trabalhos cinematográficos produzidos para o governo nazista⁶.

Apesar de seus argumentos em entrevistas e dos defensores do mérito estético e artístico de suas produções, especialmente dos filmes *A Luz Azul*, *O Triunfo da Vontade*, *Olympia* e *Planície*⁷, Leni Riefenstahl tem sido geralmente reconhecida como a diretora que glorificou Adolf Hitler – o Führer – e o Nazismo Alemão em toda sua plenitude e beleza⁸.

A Produção do *O Triunfo da Vontade*

O Congresso do Partido Nacional Socialista de 1934 foi planejado para ser o mais suntuoso e gigantesco espetáculo que já houve na Alemanha. O planejamento arquitetural e logístico para atender mais de 700.000 visitantes na cidade medieval de Nuremberg levou à construção de uma vasta cidade de barracas para hospedá-los e alimentá-los. Os oficiais do partido planejaram uma série de eventos espetaculares que demonstrariam o poder e a união do partido sob a liderança de Adolf Hitler.

Leni foi encarregada pelo próprio Hitler de produzir um filme artístico sobre o Congresso do Partido Nazista. Segundo Barsam,

“Riefenstahl’s film does not capture what, historically, we have come to see as the central experience of Nazism in 1934. But her task was to make a film of the party rally, not a documentary of prevailing social conditions or a statement of party philosophy. Her film is true to the reality of that rally, however dishonest and misleading that

*meeting may have been. But more than a mere record of events, it is a cinematic expression of the Nazi mystique*⁹.

O *Triunfo da Vontade* é sem sombras de dúvidas o filme produzido sobre o Congresso do Partido Nazista; entretanto, o próprio congresso também foi encenado para produzir *O Triunfo da Vontade*, com a meta de ressuscitar o êxtase do povo alemão através dele¹⁰.

A equipe de Leni era composta por mais de 170 pessoas, incluindo 16 cinegrafistas e 16 assistentes de câmera, e eles eram apoiados por um time de 29 cinegrafistas de jornal cinematográfico. Os cinegrafistas vestiam-se como os homens da SA para facilitar o trabalho de filmagem e também para não quebrar a idéia de realidade da produção.

A equipe de Leni trabalhou por horas durante sete dias e noites, buscando apanhar cada detalhe que aparecia no referido Congresso¹¹.

As câmeras de sua equipe procuraram explorar incessantemente rostos, uniformes, armas e de novo rostos, e cada um destes primeiros planos representa nitidamente uma metamorfose tão radical que chega a incluir até as construções antigas de pedra da cidade medieval sede do Congresso. Para Kracauer,

*“campanários de igrejas, esculturas, frontões e veneráveis fachadas são vislumbrados em meio a flutuantes bandeiras e apresentados de tal modo que parecem participar da excitação. Longe de formar um pano de fundo imutável, eles próprios ganham asas. Como muitos rostos e objetos, detalhes arquitetônicos isolados são freqüentemente filmados contra o céu. Essas tomadas particulares em primeiro plano, típicas não só de *O Triunfo da Vontade*, parecem assumir a função de remover coisas e objetos de seu ambiente para um espaço estranho e desconhecido. As dimensões deste espaço, porém, permanecem inteiramente indefinidas. Não é sem significado simbólico que os atos de Hitler sempre aparecem contra as nuvens”*¹².

Uma idéia que guiou Leni foi de que o filme seria composto por imagens em movimento. Para substanciar a transfiguração da realidade, ela exagerou na ênfase ao movimento infundável:

“a nervosa vida das chamas é mostrada; os impressionantes efeitos de uma multidão de bandeiras avançando ou de estandartes são sistematicamente explorados. Movi-

mento produzido por técnica cinematográfica apóia o dos objetos. Panorâmicas, travellings, a câmera para cima e para baixo são constantes – de modo que o espectador não apenas vê passar o mundo febril, mas sente fora dele. A câmera ubíqua os força a seguir fantásticas rotas, e a edição ajuda a empurrá-lo para frente. Nos filmes do diretor ucraniano Dovzhenko, o movimento é algumas vezes capturado por uma fotografia que, como uma estátua, apresenta alguns fragmentos de realidade imóvel: é como se, paralisando toda a vida, o coração da realidade, seu verdadeiro ser, fosse revelado. Isso seria impossível em o Triunfo da Vontade. Ao contrário, aqui total movimento parece ter devorado a substância, e a vida só existe num estado de transição¹³.

Para capturar essa realidade em movimento os cinegrafistas filmaram quase sessenta horas de filme de quase todos os ângulos imagináveis para a época: do alto de telhados, janelas, sarjetas, e no nível dos olhos, e de uma variedade de aparelhos em movimento, incluindo roller skates, aviões, dirigíveis, automóveis, elevadores, etc.

Leni editou todo o filme pessoalmente, dedicando-se a esta tarefa durante aproximadamente cerca de cinco meses. A referida diretora, segundo a análise de Barsam, compara o processo de edição com a dança e

“says that she learned much about artistic shape, movement, and rhythm from her early training. A true auteur, she says that the completed film was a realization of her own vision. All the sound, with the exception of the speeches, was synchronized in the studio in the incredibly short period of three days. The lack of extensive magnetic recording equipment, plus the physical difficulties of the production, made it impossible to do much direct sound recording¹⁴.

A partitura musical foi composta por Hebert Windt. Eles trabalharam juntos na sincronização, criando alguns dos sons da multidão por eles mesmos, com a ajuda de amigos e assistentes. Windt e Leni prestaram especial atenção a cada detalhe do som do filme, reparando as falhas decorrentes de problemas técnicos durante a filmagem e da ausência de material altamente sofisticado para a produção de filmes na época.



Leni Riefenstahl ao lado de Adolf Hitler, durante as filmagens de *O Triunfo da Vontade*

O filme traz incluído também fotografias dos ornamentos de massa em que essa vida transportada foi imposta ao Congresso do Partido Nazista. Como ornamentos de massa elas surgiram aos olhos de Hitler e para sua equipe, que muito apreciaram provavelmente como configurações simbolizando a prontidão das massas a serem moldadas e usadas ao anseio de suas lideranças.

Para Kracauer, a ênfase dada nesses ornamentos vivos pode significar a intenção de estimular no espectador, com suas qualidades estéticas, a crença na solidez do mundo da suástica. *O Triunfo da Vontade* não somente explorou ao máximo os ornamentos de massa fabricados oficialmente, mas também mostrou todos aqueles focalizados, ou melhor, capturados pelas lentes das câmeras errantes:

“Entre eles impressionantes tableaux vivants como as duas fileiras de braços levantados que convergem para o carro de Hitler que vagarosamente passa entre eles; a vista geral das inumeráveis barracas da juventude hitlerista; o padrão ornamental composto por tochas de luz brilhando através de uma enorme bandeira de pano em primeiro plano. Vagamente reminescentes das pinturas abstratas, essas tomadas revelam as funções propagandísticas que as formas puras podem assumir”¹⁵.

O Triunfo da Vontade foi apresentado em sua primeira performance em 28 de março de 1935, no Ufa-Palast-am-Zoo, um grande teatro de Berlim. Hitler esteve presente ao evento e gostou do filme produzido por Leni. Enquanto Ufa teve um bom sucesso com o filme, nos grandes centros urbanos

da Alemanha, ele não se constituiu um sucesso com o público em geral e não foi muito usado como propaganda. Os oficiais do partido Nazista apresentaram objeções ao filme porque era artístico demais, e alguns reclamaram que eles não foram bem representados.

Apesar das críticas, o filme de Leni Riefenstahl foi premiado por Goebbels como o “National Film Prize” durante o *Festival of the Nation*, em 1º de maio de 1935. Junto com esse prêmio, *O Triunfo da Vontade* foi premiado com “Diplome de Grand Prix”, ou “Grand Prize”, em 04 de julho de 1937, na *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*, na cidade de Paris.

Desde a Segunda Guerra Mundial, a legislação alemã tem proibido a projeção de qualquer filme de Hitler ou do Partido Nazista. Por essa razão, segundo Barsam, o filme de Leni não é exibido publicamente na Alemanha, mas é constantemente mostrado em outros países europeus e nos Estados Unidos¹⁶.

A Sala de Projeção

Quando o filme foi exibido pela primeira vez em Berlim no ano de 1935, a audiência presente no teatro aclamou o filme por suas qualidades artísticas, no entanto, audiências menos sofisticadas através da Alemanha, não acostumadas com este tipo de propaganda artística, não o apreciaram muito como era esperado. Mesmo dentro Partido Nazista, o filme de Leni não agradou alguns oficiais que teceram severas críticas. Contudo, Hitler ordenou que ela fosse premiada com o “National Film Prize”, e presenteada com o prêmio por Goebbels em maio de 1935.

De acordo com Barsam, atualmente o filme de Leni é reconhecido como um significativo exemplar da propaganda política apesar de ser rejeitado por sua visão. O filme é considerado um documentário e uma propaganda, fundindo política com arte. Os críticos do filme, porém, têm prestado menos atenção em seus aspectos artísticos do que nos aspectos políticos, e têm provocado três críticas básicas ao *O Triunfo da Vontade*¹⁷.

“First, there are the critics whose moral and political convictions prevent them from appreciating the film; second, there are those who understand the film, and even appreciate it, in light of its mission as propaganda; and third, there are those who appreciate the formal beauty of the film in spite of its politics. And, indeed, there are some critics who might agree with all three viewpoints”¹⁸.

Com uma variedade de graus de sucesso, partes do *O Triunfo da Vontade* têm sido utilizados em filmes de campanhas anti-Nazista e para o estudo da história do Nazismo e da sua propaganda. Partes do filme têm sido extensivamente usadas em documentários para séries de televisão¹⁹.

Leni Riefenstahl e o seu *O Triunfo da Vontade* nos trazem sempre a mente os planos de Hitler e seus aliados para a criação do renascimento da Alemanha através da unidade e força militar do Partido Nacional Socialista. O filme nos traz lembranças da maldade de um homem cujas idéias de renascimento conduziram a um genocídio dentro e fora das fronteiras da Alemanha. Cenas de um terror que fez o mundo prender a respiração.

II. CENAS DO PODER: A VONTADE DO “PROFETA”, O IDEAL DA NAÇÃO

“The German people is happy in the knowledge that the constantly changing leadership has now finally been replaced by a stabilizing force, a man who considers himself representative of the best blood, and, knowing this, has elevated himself to the leadership of this nation and is determined to keep this leadership, to use it to the best advantage, and never to relinquish it”

Adolf Hitler

O “Escolhido”

A imagem do poder de Adolf Hitler na Alemanha tem-se constituído um enigma, uma questão espinhosa, para os historiadores do Terceiro Reich.

Analisar o perfil do poder, segundo Ian Kershaw, de Hitler é um caso notável, um desafio para qualquer historiador que se aventure por esse caminho repleto de curvas e armadilhas. Hitler, em sua análise,

“nos seus primeiros trinta anos de vida, foi um João-ninguém. Nos vinte e seis anos restantes de sua experiência, deixou uma marca indelével na história, como ditador

da Alemanha e o instigador de uma guerra genocida, que assimilou a queda mais vertiginosa dos valores da civilização de que se tem notícia nos tempos modernos, e que terminou deixando em ruínas seu próprio país e grande parte da Europa”.

Em suas tentativas de compreender e responder a questão

“como Hitler foi possível?” os historiadores foram forçados a se confrontar com a difícil tarefa de equilibrar a relativa importância da personalidade, das estruturas e das forças impessoais no processo do desenvolvimento histórico. A ênfase atribuída pelos historiadores na personalidade ou nos determinantes impessoais tem marcado toda a natureza de suas interpretações da figura de Hitler.

Num dos extremos encontra-se as interpretações marxista-leninistas, sustentadas especialmente pelos historiadores da Alemanha Oriental, que têm atribuído pouca importância ao papel da personalidade na história. Esses historiadores, conseqüentemente, minimizaram o peso a ser conferido ao papel pessoal do Führer e rejeitaram a existência de qualquer prática significativa de um poder individualizado independente. Nessa linha interpretativa, “qualquer que tenha sido o poder exercido por Hitler (...), ele não passou do poder dos grupos imperialistas mais extremados do capital financeiro alemão”²⁰.

Tal postura, para Kershaw, não convenceu os historiadores do Ocidente. Embora tenha contribuído para evidenciar a cumplicidade do “grande empresariado” durante a era nazista, essa interpretação apresenta pontos problemáticos ao superestimar a capacidade manipuladora das lideranças da indústria e subestimar a figura autônoma de Hitler.

Em contraposição, a historiografia dita “liberal” atribuiu ao papel da personalidade uma importância independente muito maior do que é admissível para qualquer análise marxista. O fascínio pela figura de Hitler entre os historiadores levou a publicação de biografias: “Os pormenores da vida de Hitler têm sido exaustivamente pesquisados, os componentes de sua ‘conformação mental’ ideológica foram meticulosamente examinados, e até mesmo sua ‘psico-história’ tem sido especulativamente desvendada”²¹.

Essa linha interpretativa, nos primeiros anos do pós-guerra, conduziu a uma explicação do nazismo e de suas conseqüências funestas pautada de forma exclusivamente personificada em Hitler.

Era como se a evolução de um país inteiro tivesse sido desvirtuada e desviada de seu rumo pela influência diabólica de uma única pessoa²².

Para João Fábio Bertonha, essa abordagem historiográfica centrada na figura de Hitler tem sofrido influências da Psicologia:

“ela nos permite ter uma visão de fascismo que extrapola as visões mecânicas e centradas no econômico, as quais só conseguem ver no fascismo as contradições do desenvolvimento capitalista ou os equilíbrios da luta de classes dentro da sociedade. Esta é, de fato, uma visão equivocada e que nos impede de tentar uma aproximação mais apurada de um fenômeno que, especialmente em sua versão alemã, extrapola os limites do estritamente econômico e também do estritamente racional”²³.

Além do contexto histórico e das especificidades políticas, culturais, econômicas, ideológicas entre outras das nações que vivenciaram algum tipo de experiência fascista, como a Alemanha, Bertonha observa que

“é difícil entender, de fato, a pulsão pela morte que levou o nazismo a destruir tudo em seu redor e se autodestruir quando de sua derrota militar, a sua fúria anti-semita, a submissão voluntária de milhares de pessoas às figuras de Hitler e Mussolini, o infinito sucesso de sua ritualística e de sua simbologia e outros aspectos sem recorrer à psicologia; sem pensar nos desejos de morte e vida do ser humano, no consolo que é a projeção no outro de todas as perversões em oposição à nossa total pureza, na vontade de sublimar o amor próprio e a individualidade e se submeter a um líder em favor da incorporação a um todo confortante e renovador das energias psíquicas e em outros aspectos que nossa ignorância nos mecanismos psicológicos da mente humana nos impedem de desenvolver a contento. É nossa impressão, assim, que boa parte do sucesso do fascismo no entre-guerras (e mesmo hoje, como veremos depois) se deveu a sua capacidade de, utilizando-se da simbologia e dos outros recursos de propaganda, se apropriar dos medos e tensões humanos e conduzi-los ao fascismo”²⁴.

Em linhas gerais, o poder do Führer, nessas interpretações polarizadas, era quer um elemento totalmente desprezível, quer um fator tão supremo que todo o fenômeno nazista poderia ser sumariamente retratado como ‘hitlerismo’.

Atualmente considera-se que as abordagens concentram-se em duas categorias:

“intencionalistas’ e ‘estruturalista’ (ou ‘funcionalista’). Os intencionalistas presumem o poder supremo de Hitler como “senhor do Terceiro Reich” e a história do nazismo no poder é interpretada como a história da implementação programada e consecutiva da ideologia de Hitler. Por outro lado, os estruturalistas destacaram o condicionamento das decisões políticas pelas pressões estruturais, como as limitações econômicas à liberdade de manobra, ou pelo “funcionamento” específico de alguns componentes-chave do domínio nazista, como no caso a necessidade do Führer de evitar qualquer atitude que viesse a ameaçar sua posição e prestígio”²⁵.

Apesar de admitir as contribuições destas linhas interpretativas, Kershaw aponta para a necessidade de se ir além. Para o autor, o poder pessoal do Führer foi real, e não uma ilusão. Ele interpreta a extensão e a expressão desse poder como resultado da colaboração e da tolerância, das falhas de avaliação e da fraqueza dos outros que ocupavam posições de poder e influência. Segundo Kershaw,

“a progressiva ampliação do poder de Hitler, que chegou ao ponto em que seu potencial exclusivamente destrutivo passou a consumir tudo e se tornou inteiramente antagônico à preservação da autoridade política racional, foi conseqüência, principalmente, das concessões e capitulações que os outros se dispuseram a fazer. O exame do poder de Hitler, portanto, não pode começar e terminar em Hitler. As ações de terceiros, bem como as condições que moldaram essas ações, são também de importância vital”²⁶.

O exercício do poder de Hitler, na sua análise, foi muito condicionado por seu poder simbólico como Führer. Dessa maneira,

“a presteza da aceitação de um nível de poder personalizado extraordinário nos modernos sistemas de Estado, bem como a de ‘trabalhar’ pela pessoa que exercia esse poder, acha-se na raiz de nossa investigação”²⁷.

Para Kershaw, um perfil do poder de Hitler tem que explorar a conquista, a consolidação e a expansão do “poder carismático”, suas bases gêmeas na repressão e na aclamação, e sua expressão e impacto depois que alcançou seu auge de autonomia e absolutismo relativos²⁸.

Acreditamos que a análise da propaganda nazista permita compreender, em parte, a construção desse perfil de poder de Hitler. Nesse sentido, através da leitura analítica do filme *O Triunfo da Vontade*, verificaremos como a propaganda nazista constituiu esse perfil de poder a partir da construção de uma imagem messiânica – de “profeta da nação” - do Hitler. No referido filme podemos perceber como todo o enredo e a técnica faz emergir entre várias cenas simbólicas a idéia de Hitler como o escolhido, o “enviado do céu” para o renascimento da Alemanha como potência indestrutível e poderosa perante o mundo²⁹.

Hitler: o triunfo da vontade

“Tal como um autêntico imperador romano, Hitler fez sua entrada nesta cidade medieval, ao cair da tarde de hoje, atravessando as compactas falanges nazistas que o aclamavam freneticamente, enchendo literalmente as ruas estreitas que um dia viram Hans Sachs e os Meistersinger (Mestres Cantores). Dezenas de milhares de bandeiras com a cruz suástica cobriam por inteiro os primores de arquitetura gótica de está cheia a cidade, tapando as fachadas e os tetos pontiagudos dos edifícios centenários. As ruas estreitíssimas estão transformadas num oceano de uniformes cinzentos e negros”³⁰.

A descrição acima do jornalista W. L. Shirer da entrada triunfal de Adolf Hitler, o Führer, na cidade medieval de Nuremberg, em setembro de 1934, para o Congresso do Partido Nacional Socialista pode ser bem observada nas cenas iniciais do filme *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl³¹.

Integrando elementos da tradição da cultura antiga alemã (como a música, os festivais, as danças, os trajes entre outras)³² e truques cinematográficos (narração, imagens e som), Leni criou um filme sobre o referido Congresso com o objetivo de apresentar um retrato cinematográfico heróico de Hitler (deificação do Führer) e demonstrar a unidade e solidariedade partidária e força civil e militar do povo alemão. Do começo ao fim do filme, a diretora oferece ao espectador cenas de intenso movimento, uma metáfora para o progresso. Com grande cuidado, a cobertura do filme movimentava-se de evento para evento, capturando a vitalidade e a variedade dos dias do Congresso em duas horas de filme³³ – um espetáculo de transfiguração da realidade em movimento em movimentos infundáveis³⁴.

O filme é dividido em partes ou movimentos, cada uma unida a outras por narrativa e por tema e motivo, e cada seção do filme tem um estilo diferente. A totalidade do *O Triunfo da Vontade* é ainda o triunfo da unidade orgânica do filme.



Cenas do filme *Triunfo da Vontade*

Para uma melhor análise da imagem do Führer dividimos o filme em doze cenas. No filme as cenas são separadas apenas por transições cinematográficas como desaparecimento gradual e decomposições³⁵.

Na primeira cena, após a abertura dramática com símbolos heróicos romancizados – a águia e a suástica; símbolos do Partido Nazista – e dos títulos, Leni cria toda uma mística em volta da figura do Führer durante a sua chegada à cidade de Nuremberg. A imagem de Hitler, nesse primeiro momento, é constantemente associada à figura da águia quando este sobrevoa a cidade de avião³⁶. O uso de nuvens, fumaças, sombras e luzes criam um efeito de mistério para a sua chegada. Hitler parece um messias, o “enviado dos céus” para fazer florescer o espírito da nação alemã.

Todo esse movimento é acompanhado pela canção “Horst Wessel” induzindo uma nova experiência emocional no espectador.

Após a abertura dessa seqüência associando Hitler com a águia, as nuvens e os deuses, uma breve montagem o mostra no primeiro momento ao sair do avião sendo recebido com honras e louvores. O desfile do carro de Hitler e sua comitiva pelas ruas estreitas entre construções medievais, acompanhada pela agitação e saudações da multidão assume um ar de procissão religiosa em que as pessoas saúdam e prestam homenagens ao santo no andor. Hitler de pé em carro aberto e com a mão erguida para o céu adquire características messiânicas com o foco da câmera que captura o reflexo da luz do Sol na palma de sua mão. Dá-se a impressão de que ele é fonte de luz, o “iluminado”.

O percurso do aeroporto ao hotel é marcado por cenas de adoração e de comoção da multidão perante o líder da nação. A cidade pára para ver o seu Führer passar, até as estátuas, os prédios e um gato prostram-se diante de sua luminosidade.

Nessa primeira cena, Leni usa a entrada triunfal de Hitler em Nuremberg para estabelecer a imagem de que ele é um homem acima dos homens, mas também um homem entre os homens, e que *“he is a leader whose power is vested both in his personal popularity and in the combined strenght of his faithul troops”*³⁷.

A segunda cena apresenta um concerto e uma procissão de pessoas com tochas na mão em frente do hotel de Hitler prestando homenagens ao líder na sua primeira noite em Nuremberg e pedindo sua presença na janela.

Shirer, presente em Nuremberg para fazer a cobertura do Congresso, ao observar tal manifestação em frente ao hotel de Hitler, comenta em seu diário que as pessoas

*“olhavam para o Führer como se ele fosse o Messias, com as fisionomias transtornadas por certos traços que, positivamente, não eram humanos. Tenho a impressão de que, se Hitler ficasse na sacada mais alguns minutos, muitas daquelas mulheres perderiam os sentidos, de puro gozo”*³⁸.

A terceira cena abre com imagens da cidade pela manhã, momento de paz e tranqüilidade.

As próximas seqüências dessa cena trazem imagens da cidade construída para receber as tropas e os trabalhadores em visita à cidade para o Congresso. Na cidade construída com barracas acontecem atividades físicas, imagens de virilidade, solidariedade e espírito cooperativo. Esse momento é marcado por muita luminosidade, dando a impressão de que o Führer descende da região da luz, e traz consigo luz para onde quer que vá; esta luz transforma energia em alimento que ele oferece para sustentar as atividades físicas de seus homens.

Outra seqüência dessa cena apresenta um grupo de homens, mulheres e crianças à caminho de Nuremberg para um dia de atividades; eles estão vestidos com trajes tradicionais de várias regiões da Alemanha, e muitos deles trazem produtos agrícolas para oferecer como presente para Hitler. Esta seqüência cria a visão de que o Führer é o ponto de união da nação e de que ele é o responsável pela prosperidade desta.

Na quarta cena registra-se a abertura do Congresso dos delegados, onde acontecem discursos de exaltação à imagem do Führer, associando sua pessoa à nação. Hitler incorpora no discurso dos delegados o papel de símbolo máximo da Alemanha, representando a esperança, o progresso e a unidade nacional.

A quinta cena apresenta o encontro do Führer com os trabalhadores que lhe juram fidelidade e prestam homenagens. Mais uma vez a idéia de unidade é associada a sua figura que consegue concentrar num mesmo ideal trabalhadores de várias partes do país. Hitler, na fala dos trabalhadores, é o responsável pelo renascimento da Alemanha. Os trabalhadores aparecem organizados em fila como soldados nesta cena; a disciplina, o respeito e a ordem são temáticas constantemente apresentadas durante esse encontro.

Na cena seguinte os soldados da SA em assembléia, assim como os trabalhadores, prestam honras ao Führer.

Em relação ao encontro de Hitler com a SA, Shirer, em seu relato, notou que no seu discurso

“que pronunciou para os 50.000 homens dessa organização que aqui se reuniram, Hitler os ‘absolveu’ da acusação de terem participado da ‘revolta’ de Roehm. Havia uma considerável tensão no estádio e percebi que a guarda pessoal de Hitler, formada por homens da SS, estava formada em grande número à sua frente, separando-o com-

*pletamente da enorme massa dos camisas-parda. Durante todo o tempo do desfile ficaram pensando se um deles iria sacar da pistola e atirar, mas nenhum se atreveu a tanto*³⁹.

A sétima cena, durante o dia, registra a assembléia da Juventude Hitlerista no Estádio da Juventude que também dá demonstrações de lealdade ao seu líder, que profere um discurso emocionado e dramático.

Após uma série de rituais de demonstração de lealdade e adoração ao ídolo nazista, a oitava cena registra o potencial de guerra da Alemanha. Hitler, Goering e outros oficiais militares passam em revista a infantaria e a cavalaria.

Na nona cena, Leni retorna as lentes das câmeras para o principal tema de seu filme: a *deificação de Adolf Hitler*. Nessa cena ocorre uma grande assembléia em que a pessoa de Hitler – iluminada – obscurece os milhares de membros do partido com as bandeiras e os espectadores. O Führer assiste, de um lugar elevado, a exaltação da multidão e profere um discurso – um sermão – a esta.

Nenhuma cena em *O Triunfo da Vontade* é tão significativa do que a décima que ocorre durante o ritual de memória aos mortos e revista militar na vasta Arena de Luitpold. Essa cena é uma intensa demonstração da força vital do Partido Nazista. Ela inicia-se com um tributo à morte. Aqui, o Führer, o “pai da criação”, está trazendo a Alemanha morta de volta a vida, e aqui, pelas suas mãos abençoadas, é a maior exibição daquela vida, quase um milhão de homens marchando como se eles fossem uma única força – unidos pelo seu iluminado líder.

Após a revista das tropas e de discursar aos presentes, Hitler abençoa as bandeiras de batalha.

Na concepção mística de Leni Riefenstahl, Hitler assemelha-se à figura de Jesus Cristo, e nesta sua segunda visita a Nuremberg desde a tomada do poder, Hitler traz o alimento, nasce da morte, absolve os traidores (SA) e os conduz para o templo, e profere o “sermão da montanha” da nova fé, a nova religião, a nova verdade para o mundo: o NAZISMO.

Mais uma vez o correspondente internacional Shirer oferece-nos outra observação que permite identificar essa esfera de misticismo presente em volta da figura de Hitler em Nuremberg:

“Roubando uma idéia da Igreja Romana, o Führer está restaurando o fausto, as cores e o misticismo na vida dos alemães do século XX. A sessão de abertura da manhã de

hoje, foi muito mais que um espetáculo atraente; teve alguma coisa de misticismo e do fervor religioso de uma missa de Natal ou de Páscoa numa grande catedral gótica⁴⁰.

A cena décima primeira é a apresentação de uma parada de apoio à nação por parte de militares alemães e forças de trabalho de todas as regiões do país. Hitler, nessa cena, surge como líder espiritual e comandante das forças militares da Alemanha.

A última cena é o encerramento do Congresso de 1934 do Partido Nacional Socialista. Nesse momento, Leni registra o discurso final do Führer que o consagra como liderança espiritual e comandante do partido e da Alemanha.

Hitler é aclamado como o símbolo do Partido e da Alemanha pela multidão presente ao Congresso. Através da figura do Führer acontece o renascimento da Alemanha. Segundo Shirer,

“é preciso comparecer a uma dessas reuniões para compreender a razão de ser do fascínio de Hitler sobre o povo, para sentir o dinamismo existente no movimento que ele lançou e a força disciplinada e coesa que possuem os alemães. E agora – como Hitler declarou ainda ontem aos correspondentes estrangeiros, explicando-lhes a sua técnica pessoal – os quinhentos mil homens que aqui estiveram durante uma semana voltarão para suas cidades e aldeias e passarão a pregar o novo evangelho nazista com um fanatismo renovado⁴¹.

O efeito acumulado do filme *O Triunfo da Vontade* sugere que os alemães triunfarão sobre a individualidade, a adversidade e a desunião com a força e a determinação de sua vontade. Dessa maneira, a massa está relacionada com o líder para alcançar a sua redenção.

Encerra-se o filme, consagrando a figura do profeta da nação, a sua vontade transforma-se no ideal da nação alemã.

III. DO “PROFETA” AO ARQUITETO DA DESTRUIÇÃO

“Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da hu-

*manidade, mas o seu fim, não a origem dos povos
mas o seu declínio, não o nascimento natural do
homem mas a sua morte antinatural”*

Hannah Arendt

Hitler, um arquiteto da “Era da Catástrofe”

Os acontecimentos do século XX, de alguma maneira ou de outra, têm muito a nos dizer. As cenas que esse século breve e extremado trazem-nos recordações e sentimentos. Pois lembrar o passado não é apenas a tarefa exclusiva do historiador. Não é apenas ele, o historiador, que possui o passado como parte de seu presente permanente. Em diversas partes do globo, todos os indivíduos de determinada idade, independentemente de origens ou histórias pessoais de vida, passaram pelas mesmas experiências centrais direta e indiretamente. Foram experiências que marcaram a vida de toda uma geração, em certa medida da mesma forma, porém, despertando diferentes sensações e paixões. Muitos viveram na penumbra entre o lembrar e o esquecer. Eis a razão porque este século nos conduz ao universo infinito de nossas lembranças.

Hitler e a Alemanha nazista inserem-se na “Era da Catástrofe”, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, do breve século XX de Eric J. Hobsbawm.

Durante essas décadas, uma violenta crise econômica mundial de profundidade sem precedentes históricos colocou de joelhos até as economias capitalistas mais fortes e parece ter revertido a criação de uma economia mundial única, feito notável do capitalismo liberal do “longo” século XIX. Os Estados Unidos e o mundo jamais foram os mesmos depois do colapso de 1929. Enquanto o navio da economia balançava e ameaçava naufragar em meio à tempestade no oceano de desilusões, as instituições da democracia liberal praticamente sucumbiram entre 1917 e 1942, abrindo espaço para o avanço do fascismo e seu corolário de movimentos e regimes autoritários. A experiência nazista ainda é uma cicatriz dolorosa que não se fechou no “breve” século XX.

O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl, um retrato da experiência nazista do século XX, traz-nos sempre a mente os planos de Hitler, um arquiteto (entre tanto outros) da Era da Catástrofe, para o renascimento da Alemanha através da unidade e forma militar do Partido Nazista.



Cena de Adolf Hitler no documentário *Arquitetura da Destruição* (1989)

Na política racial nazista, por exemplo, a eutanásia (abreviação da morte de pacientes terminais) passou significar a exclusão dos indesejáveis. Além disso, os nazistas utilizaram-se de campos de concentração, onde eliminaram em câmaras de gás milhões de judeus, além de ciganos, socialistas e homossexuais⁴².

Para colocar em prática seu projeto de uma nova Alemanha, os dirigentes nazistas faziam uso das escolas e fábricas – cenários privilegiados para *formar e moldar* as almas dos cidadãos. O ideal de beleza física, harmonia e perfeição, ressaltado em filmes propagandísticos como *O Triunfo da Vontade*, esteve presente nesses locais, impondo sua ordem e disciplina. Era comum, em seus discursos, Hitler afirmar que as fábricas e as escolas não deveriam ser espaços sujos e feios, mas ambientes destinados ao bem-estar das pessoas. Assim como a nação, estes lugares precisavam ser purificados.

Mais do que um filme, *O Triunfo da Vontade* é um lembrete de como a propaganda constrói mitos, heróis, ideologias, verdades, sem que tenhamos consciência nítida disso. E torna-se evidente por que ideais o regime nazista levou ao extremo a construção dessa Alemanha - através da guerra, do “Holocausto”, do anti-semitismo e do racismo⁴³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor *et al.* *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires: Proyeccion, 1965.

ARENDT, Hannah *As Origens do Totalitarismo*. Rio de Janeiro: Documentário Editora, 1979.

BARSAM, Richard M. *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington e London: Indiana University Press, 1975.

BERTONHA, João Fábio. “Seria o inconsciente humano fascista? Um comentário ao texto de Edward Luttwak”. *Cultura Vozes*, (São Paulo) n. 05, setembro-outubro de 1995.

EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.

FROMM, Erich. *O Medo à Liberdade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o Breve Século XX*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KERSHAW, Ian. *Hitler, um perfil do poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

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

LENHARO, Alcir. *Nazismo – o triunfo da vontade*. São Paulo: Ática, 1986.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. 2ª ed. Porto Alegre, RS: L & PM, 1986.

SHIRER, William L. *Diário de Berlim – Volume I*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, s.d.

ABSTRACT: This essay has the purpose to analyze the building of Adolf Hitler's leadership image (The *Führer*) during the Third Reich in Germany present on *Triumph of the Will*, a Leni Riefenstahl movie production about the Nazi Party Congress of 1934 in Nuremberg, a medieval German city.

KEY-WORDS: Cinema; Germany; Nazism

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao **Prof. Dr. Michael Hall** pelas aulas fascinantes oferecidas ao longo da graduação e a leitura atenta e enriquecedora feita deste ensaio. Um especial agradecimento ao amigo **Mairon Escorsi Valério, Leila Maria Massarão, André Côrtes de Oliveira e Silvana Santiago**, companheiros da oficina da História, por discutirem as idéias que aos poucos foram dando origem a este artigo. À adorável **Camila Sobral Barra (“Mim”)** sou grato pelas sugestões apresentadas ao longo de nossas conversas pelos corredores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Devo, contudo, ressaltar que as idéias aqui esboçadas são de inteira responsabilidade do autor.

Campinas/SP, Inverno de 2003.

NOTAS:

* **Renilson Rosa Ribeiro** é Bacharel, Licenciado Mestrando em História pela **UNICAMP**. Organizador e co-autor do livro *O negro em folhas brancas: ensaios sobre as imagens do negro nos livros didáticos de História do Brasil (últimas décadas do século XX)* - **Coleção Cadernos da Graduação, 02**. Campinas, SP, Gráfica do IFCH/UNICAMP, (2002). Atualmente desenvolve pesquisa científica no Programa de Pós-Graduação em História Cultural da UNICAMP sobre as apropriações do discurso da “raça” na construção da nação nos manuais escolares de História do Brasil produzidos no século XX, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo C. Miceli (Financiamento: **CAPES**). Correio eletrônico: rrrenilson@yahoo.com ou renilson@unicamp.br

¹ Triunfo da Vontade: “Nome que significar o triunfo do poder estabelecido, ou o triunfo dos valores que estavam sendo estabelecidos pelo partido nacional-socialista. Triunfo que se expressa na adesão das massas, e a massa não tem rosto, não tem gosto, não tem opinião. Esse é um movimento que produz o anonimato, que produz o apagamento de traços singulares, mas que, ao mesmo tempo, resulta na potência de uma força maior. É essa força que governa a massa e que o sociólogo alemão Bauman interpreta como sendo a ação de um jardineiro que organiza, segrega, classifica o jardim, ou seja, uma força que cria no espaço social um diagrama onde se pode localizar os indivíduos e através de dispositivos, e o cinema propaganda é um deles, assim como a escola é outro, para regular o corpo e a alma. Este talvez seja o ponto central. É na disciplina e no controle que a força coletiva é potencializada, em detrimento das singularidades”. (VERENA, José Isaias. “Pensar semiologicamente *O Triunfo da Vontade*”. Conferir URL: <http://www.cehcom.univali.br/monitordemidia/emfoco/02062003.htm>).

² BARSAM, Richard M. *Filmguide to Triumph of the Will*. Bloomington e London: Indiana University Press, 1975, p. 09.

³ Os filmes de montanha são estórias de aventuras realistas filmados nos Alpes, mas as estórias eram usadas como meio para mostrar o estímulo físico e espiritual que a prática do alpinismo suscita. Segundo Susan Sontag, “o alpinismo nos filmes de Fanck era uma metáfora para uma aspiração ilimitada em direção à elevada meta mística, tão bela quanto aterradora, que mais tarde se concretizou na adoração ao Führer” (SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. 2ª ed. Porto Alegre, RS: 1986, p. 61).

⁴ BARSAM, 1986, p. 11.

⁵ Após *Triunfo da Vontade*, ela fez um curta de dezoito minutos para o exército, *Dia da Liberdade: Nosso Exército* (1935), descrevendo a beleza dos soldados e do exército para o Führer.

⁶ Apesar de Leni ter sido levada a julgamento e absolvida da acusação de colaboração ao regime nazista no final da Segunda Guerra Mundial, tem se apresentado uma série de controvérsias e polêmicas entre os autores que pesquisam a vida e a obra desta, principalmente no que concerne a relação entre a diretora e o nazismo (Cf. SONTAG, 1986).

⁷ Depois de *Olympia*, Leni produziu o filme *Planície*, que ela começara em 1941 – e depois de uma interrupção, retomara em 1944, terminando-o em 1954. Como *A Luz Azul*, *Planície* contrapõe a planície ou a corrupção do vale à pureza da montanha, e novamente a protagonista (interpretada por ela mesma) é uma linda paria.

⁸ BARSAM, 1975, p.19.

⁹ Idem, p. 21-2.

¹⁰ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 342.

¹¹ BARSAM, 1975, p. 24.

¹² KRACAUER, 1988, p. 342.

¹³ Idem, p. 342-3.

¹⁴ BARSAM, 1975, p. 25.

¹⁵ KRACAUER, 1988, p. 343.

¹⁶ BARSAM, 1975, p.26.

¹⁷ Apesar de reconhecer o significado da obra de Leni dentro da história do cinema da Alemanha, Susan Sontag rejeita o excesso de apologias feito por muitos cineastas aos méritos estéticos e artísticos dos filmes dessa diretora. Sontag não consegue dissociar o trabalho de Leni e o regime nazista, valorizando apenas os aspectos da “bela arte”. Aspectos que ela também critica.

¹⁸ BARSAM, 1975, p. 68.

¹⁹ Idem, p. 72.

²⁰ KERSHAW, Ian. *Hitler, um perfil do poder*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 09 e 13.

²¹ Idem, p. 14.

²² Idem, ibidem. Esse tipo de interpretação demoníaca da personalidade de Adolf Hitler parece ter sido fortemente influenciada pelo conteúdo da propaganda nazista que utilizava a sua figura como o símbolo do Partido e da nação.

²³ BERTONHA, João F. “Seria o inconsciente humano fascista?”, *Cultura Vozes*, n. 05, 1995, p. 116. Entre os estudos sobre a personalidade autoritária podemos citar: *Psicologia de Massas do Fascismo*, de W. Reich (São Paulo: Martins Fontes, s.d.); *O medo à liberdade*, de Erich Fromm (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965); *La personalidad autoritaria*, de Theodor Adorno et al (Buenos Aires: Proyeccion, 1965).

²⁴ BERTONHA, 1995, p. 117.

²⁵ KERSHAW, 1992, p. 15.

²⁶ Idem, p. 16.

²⁷ Idem, p.17. O autor busca uma chave para a compreensão da expansão gradativa do poder de Adolf Hitler nas teorias de Max Weber no que concerne ao conceito de “dominação carismática”.

²⁸ Idem, p.22.

²⁹ Sobre a construção de imagens no mundo da suástica, cf. KRACAUER, 1988.

³⁰ SHIRER, William L. *Diário de Berlim*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, s.d., p. 20.

³¹ Para auxiliar a análise do filme recorreremos ao *Filmguide to Triumph of the Will* (1975), de Richard M. Barsam (Capítulo Quinto – “Analysis”, pp. 27-65).

³² Para Barsam, Herbert Windt ao misturar a ópera de Wagner com músicas folclóricas e canções do Partido Nazista sugere a idéia de continuidade de uma antiga tradição musical alemã.

³³ BARSAM, 1975, p. 28.

³⁴ KRACAUER, 1988, p. 342.

³⁵ BARSAM, 1975, p. 30.

³⁶ A sombra de seu avião projetada sobre a cidade medieval de Nuremberg pode ser compreendida como o sinal da cruz. É como se Hitler do alto estivesse abençoando a cidade.

³⁷ BARSAM, 1975, p. 33.

³⁸ SHIRER, s.d., p. 21.

³⁹ Idem, p. 25.

⁴⁰ Idem, p. 21.

⁴¹ Idem, p. 26.

⁴² Para um melhor conhecimento sobre as práticas de extermínio e disciplina durante o regime nazista, conferir o filme-documentário *Arquitetura da Destruição* (Suécia: 1989 – Direção e roteiro: Peter Cohen).

⁴³ Conferir: BARKAN, Elazar. *The retreat of scientific racism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; POLIAKOV, Leon. *O Mito Ariano*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.