ARTIGO

Um ensaio sobre Olympia de Leni Riefenstahl

*Mauro Luiz Rovai**

Resumo: O texto objetiva discutir algumas características da filmografia de Leni Riefenstahl, tomando como ponto de partida os trechos de abertura de cada uma das partes do filme *Olympia* – originalmente dividido em duas partes. Mais especificamente, o texto focará a predileção de Riefenstahl por certa concepção de "harmonia natural" em íntima associação com a idéia de "passado clássico", que, na sua visão, é a tradução ideal para caracterizar a "beleza". Como este texto pretende mostrar, tal ideário pode ser visto na maneira pela qual ela cuidadosamente filma, seleciona e monta os planos das ruínas gregas, dos movimentos ritmados dos corpos dos atletas e das imagens de pássaros, rio e floresta.

Palavras-chave: filme, nazismo, juventude, beleza, tempo, movimento, corpo.

A Maria Helena Oliva Augusto

Este texto pretende trabalhar os trechos de abertura das duas partes de *Olympia*, tendo por escopo identificar e analisar alguns dos traços recorrentes na maneira de Leni Riefenstahl construir a associação entre juventude e beleza em seus filmes. Este exercício centrará seu foco nos minutos iniciais das aberturas de *Festival das Nações* e *Festival da Beleza*, de modo a perceber como a cineasta predileta de Hitler apresentou, na tela do cinema, a sua versão para o grande evento ocorrido em Berlim (1936), momento

* *Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.*

em que o Partido Nazista ainda planejava oferecer ao mundo a imagem de uma Alemanha feliz e pacificada, e não a de um "monstro belicoso" (cf. FEST, 1976: 615 e WELCH, 1985: 113).

Seriam instigantes as possibilidades de discutir as concepções de Leni Riefenstahl a partir de duas de suas reflexões. Uma delas refere-se à declaração por ela dada a *Cahiers du Cinéma*: "Sou fascinada por tudo que é forte, saudável e vivo, eu busco a harmonia", que não apenas foi retomada na nota biográfica que acompanhou a exposição fotográfica da *Aktfoto*, em 1985, em Mônaco e Viena, quando se comemoraram a história e o desenvolvimento da fotografia (cf. RIEFENSTAHL apud BARBARÓ, 1996: 31), como também serviu de base à polêmica levantada por Susan Sontag, no artigo "Fascinante fascismo"[1] (cf. RIEFENSTAHL apud SONTAG, 1986: 68). A segunda diria respeito às reflexões da cineasta sobre a relação cinema e estética no seu livro de memórias (RIEFENSTAHL, 1993: 244-7), fruto, segundo afirma, de uma palestra proferida na França, no Centre Marcellin Berthelot, em 1938. No entanto, limitar-me-ei aqui ao estudo de parte de sua filmografia – ficando a análise das "possibilidades do cinema vir a ser arte", na visão da diretora, para outra ocasião.

Em vista disso, o intuito fundamental deste pequeno exercício é compreender Leni Riefenstahl em seu campo de atuação, produzindo, dirigindo e "contando" histórias por meio de imagens, música e movimento. A idéia é identificar como se dá na representação o entrelaçamento entre juventude e beleza nas duas aberturas de *Olympia*, dedicadas, como revelam os letreiros iniciais, "à honra e glória da juventude do mundo". A pressuposição de que a juventude é emblema da beleza, por sua vez, pede que a idéia de "beleza" seja tomada em sentido amplo, como na definição de Bauman (1998: 8): "tudo o que dá o sublime prazer da harmonia e perfeição da forma".

[1] O artigo, publicado em 1974, aborda temas polêmicos que vão desde a erotização do visual fascista (em comparação ao dos movimentos de esquerda, insossos e descuidados quanto à forma), presente no universo sadomasoquista gay (repleto de personagens vestindo uniformes SS), passando pelas metáforas sexistas do *Minha Luta* (herdeiras, segundo a autora, de Wagner e Nietzsche), até a análise dos filmes de montanha do Dr. Fanck.

1. O porquê da escolha das duas aberturas

De *Olympia* pode-se dizer, muito resumidamente, que é o filme oficial dos XI Jogos Olímpicos, realizados em Berlim no ano

de 1936. Está dividido em duas partes, ambas dedicadas ao fundador dos modernos Jogos Olímpicos, o Barão de Coubertin: *Fest der Völker* e *Fest der Schöndheit* (respectivamente, *Festival das Nações* ou *Olympia* e *Festival da Beleza* ou *Apoteose de Olympia*).

A idéia de trazer para a análise apenas as partes que abrem cada um dos filmes fundamenta-se em duas características que as tornam muito específicas: 1. são os maiores trechos de filme em que a cineasta faz uso de ampla liberdade diegética; 2. foram elaborados no período em que ela ainda contava com a proteção de Hitler.

Diegético, segundo a definição de E. Souriau, trabalhada por Xavier (1977: 20), é tudo o que pertence "à inteligibilidade", à história contada, ao mundo suposto ou pressuposto pela ficção do filme. Trata-se, então, segundo Xavier, de tudo o que diz respeito ao mundo representado. Comentando um texto de Metz no livro *A experiência do cinema*, diz Xavier:

> *A palavra provém do grego diegesis, significando narração, e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância representada do filme – a que um Mikel Dufrenne oporia à instância expressa, propriamente estética –, isto é, em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado* (Xavier apud Metz, 1991: 405).

Não obstante a preocupação de Xavier em ressaltar o caráter denotado do tempo e do espaço circunstanciados pelo enredo, de modo a abordar "as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado", a noção de diegese, discutida por Marc Vernet, em *A estética do filme*, parece sugerir ainda outro elemento, quando o crítico fala de "um universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais elas surgem"

(VERNET, 1995: 114), o que traduziria o "estatuto ambíguo" desse universo, pois "qualquer história particular cria seu próprio universo diegético, mas, ao contrário, o universo diegético [...] ajuda a constituição e a compreensão da história" (VERNET, 1995: 115).

Juntadas as perspectivas de Xavier e Vernet, e pondo em relevo o caráter ambíguo do universo diegético e o seu aspecto de denotação fílmica, pode-se dizer que, dentre todas as realizações da diretora, as duas aberturas de *Olympia* não se prendem ao contexto geográfico, histórico e social exigido, imediatamente, pelos congressos ou pelas competições olímpicas. Isto é, ela não filma nenhuma competição ou marcha, qualquer estádio lotado, nenhuma rua de Nuremberg ou Berlim e nenhum acontecimento relacionado aos eventos do Congresso ou das Olimpíadas. Os trechos que introduzem cada um dos filmes de *Olympia* destacam-se por revelar a maneira como Leni Riefenstahl concebe cinematograficamente os jogos de Berlim, sem a interferência, na tela, de suásticas, marchas, estádios lotados, a multidão feliz, o rosto do líder e o corpo dos atletas. Daí o caráter de ampla liberdade diegética que se quer ressaltar.

Não obstante as obras dirigidas e/ou produzidas por Leni Riefenstahl para o NSDAP sejam reconhecidas como documentários ou como produção de uma realidade abastardada que serviu à propaganda nazista (cf. KRACAUER, 1988: 342), ao relevar o caráter diegético desses filmes quero realçar, simultaneamente, o trabalho de contar uma história com imagem, movimento e música. Afinal, se o registro de homens marchando ou atletas competindo em *O Triunfo da Vontade* e *Olympia* foi utilizado para a propaganda do partido em virtude da transfiguração da realidade pelas câmeras e pelos ângulos de filmagem, na tela da cineasta também há uma história que está sendo contada: a de uma Alemanha feliz e pacificada sob a liderança incontestável de Hitler, no caso do filme sobre o Congresso de 1934, e a do esforço e do drama envolvidos na disputa do bom e do melhor, na obra feita sobre as competições olímpicas. Por isso, penso na diegética dos filmes, considerando personagens, cenário e enredo, a militância, a multidão, os atletas, a arquitetura das cidades e a visão muito particular da cineasta, que faz do enredo de *O Triunfo da Vontade* um conto de fadas (v. ROVAI, 2001: 133) e do de *Olympia* uma peça dramática que se resolve no júbilo da

vitória e da superação física. No entanto, por mais que Leni Riefenstahl construísse tais enredos, o que havia para ser filmado estava já predeterminado. Nos trechos de filme que pretendo analisar, repito, nota-se, além de uma história contada só por imagem, movimento e música, ampla liberdade diegética.

Contudo, e como já antecipei na segunda característica dessas aberturas, a produção de Leni Riefenstahl se dá no período em que Hitler manifesta pela diretora um misto de devoção e de admiração, o que garantiu a ela não apenas incomum liberdade de ação ante Goebbels (responsável pelo Ministério da Propaganda para o Esclarecimento do Povo), mas também capital disponível (fosse do NSDAP ou do Comitê Olímpico) para a aquisição de câmeras e lentes modernas, caminhões, balões, trilhos, gruas, entre outros,[2] bem como prestígio (possibilitando-lhe, por exemplo, ter sob seu comando assistentes e técnicos da competente indústria cinematográfica alemã). Tal conjunção lhe permitiu desenvolver seu talento para a produção de grandes espetáculos, sem se preocupar em agradar ao partido ou fazer filmes de propaganda voltados aos projetos nazistas, como os que abordavam a eugenia, a eutanásia, o anti-semitismo etc., como foi o caso de Harlan e Hippler,[3] por exemplo.

Da perspectiva que adoto, esses dois trechos de filme são absolutamente relevantes, visto que "traduzem" para o cinema a maneira pela qual Leni Riefenstahl entende um dos principais eventos ocorridos na Alemanha nazista, e que, pela primeira vez, se transformava em espetáculo, com a exibição pública das imagens em grandes telas espalhadas pela cidade de Berlim. Era a época em que a "estetização" da política atingia o seu ápice, e que teve em Walter Benjamin um de seus mais argutos observadores, como se lê em *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução* (cf. BENJAMIN, 1980: 27-8), escrito em Paris e publicado no mesmo ano em que ocorriam as Olimpíadas.

Isso não quer dizer que os filmes realizados para o partido foram o registro estrito do que de fato ocorreu em Nuremberg e em Berlim. O que se quer ressaltar é que no período em que a diretora teve mais acesso aos recursos para a realização de seus filmes, todos tiveram os motivos, os lugares e os personagens determinados de

[2] Segundo dados de Welch (1985: 148), a cineasta teve sob seu comando 16 operadores de câmera, cada qual com seu assistente (teriam sido usados, no total, 120 assistentes), e 30 câmeras e lentes especiais para captar as reações da massa.

[3] Homens muito próximos a Goebbels, Hippler e Harlan dirigiram os filmes *O Judeu Eterno* e *O Judeu Süss*, de 1937 e 1940, respectivamente.

fora: *Vitória da Fé – O Filme do Congresso Nacional do NSDAP*, ocorrido em 1933; *O Triunfo da Vontade*, sobre o VI Congresso, em 1934, obra que lhe deu fama histórica e mundial; *O Dia da Liberdade*, *A nossa Wehrmacht* sobre o exército alemão e, finalmente, *Olympia*, sobre as competições olímpicas. O momento em que seu talento mais brilhou, dramatizando a presença da multidão nas ruas e nos estádios, administrando uma situação em que duas cidades foram quase que completamente expostas à visibilidade total – pois havia câmeras, gruas, balões, caminhões, automóveis, trilhos e cinegrafistas espalhados por Nuremberg e Berlim –, foi justamente aquele em que a cineasta menos pôde escolher, em virtude do compromisso com o que havia para ser filmado.

A particularidade dessas duas aberturas, pois, é que elas foram feitas como se fossem as "variações" propostas por um artista sobre o tema das olimpíadas, da juventude e da beleza. Um devaneio, sonho ou digressão feito de imagens e música, em que a cineasta, desviando sua câmera da Alemanha nazista, faz um passeio, aparentemente despretensioso e revelador, às ruínas da Grécia e à vida natural, que circunda a concentração dos atletas. O que torna esses dois trechos especiais, mais ainda do que a abertura de *O Triunfo da Vontade* ou do famoso *travelling* feito em Nuremberg, em que se explora a arquitetura da cidade alemã, é a liberdade que Leni Riefenstahl – disputada, à época, por Mussolini, Stalin e o Vaticano – teve para contar uma história, escolhendo *o que* apresentar na tela. É isso que se pretende explorar.

2. Das ruínas gregas ao Grunewald lotado

Escurecimento e progressivo clareamento do écran. A câmera passeia por entre as ruínas da Antiguidade clássica (grega) envolvidas por um esfumaçamento –recorrente nas obras de Leni Riefenstahl, como se pode observar nas duas partes inteiras de *Olympia* e nas seqüências noturnas da Nuremberg tomada pelos SA, em *O Triunfo da Vontade*. Certo misto de nostalgia e sonho de um passado heróico que a cineasta reivindica para os Jogos Olímpicos não escapa ao

crivo do nosso olhar informado e contemporâneo: o passado que ela reconstrói é, também, aquele que a Alemanha nazista quis tomar para si, não como exemplo do que pode a civilização, mas como emblema da trajetória histórica que forneceria identidade aos fortes e saudáveis ante aqueles que, na época hitlerista, eram julgados fracos e degenerados.[4]

Aos pés de algumas colunas, a câmera baixa dá a dimensão, a imponência e o caráter sagrado desse pretérito em que os gregos de épocas áureas ainda permanecem vivos, mesmo que em ruínas. As imagens conseguidas por meio do *travelling* lento deixam perceber (ao menos) uma aposta estética: a atitude respeitosa do presente diante do passado clássico; ao proceder assim, fica implícita a reivindicação de que tal passado coroe o presente alemão e se deixe acolher como tradição e herança legítima.

O tempo que a cineasta dedica a essas tomadas não é pouco e revela o cuidadoso trabalho de montagem. Continuando o passeio de câmera, a aparição do passado clássico começa a ganhar novos personagens, como quando surgem as primeiras imagens das cabeças de alguns deuses e semideuses, inclusive com o primeiro plano de alguns "rostos". Graciosamente, o deslocamento de câmera parece emprestar seu movimento às pedras, envolvendo-as na música suave que as apresenta. Vale notar que a objetiva parece caminhar cuidadosamente para fazer jus ao direito de registrar "o lugar sagrado" que os antepassados pisaram e onde habitaram. Simultaneamente, a penumbra e o esfumaçamento reforçam a idéia da presença sagrada de um tempo outro que vai ganhando substância na tela. Esse aspecto, substancial, se dá não pelo uso de uma montagem mais rápida, pelos planos longos e ritmados, mas, fundamentalmente, pela ausência de qualquer imagem clara e cristalina que, numa tomada, apresentasse os ícones do passado clássico de maneira obscena, quer dizer, abertamente, explicitamente, exageradamente, numa grandiloqüência luminosa que poderia vir a profanar o que foi guardado em segredo pelas ruínas.

O passeio – à semelhança de um ritual de aproximações – dura cerca de cinco minutos. Pode-se afirmar que ele é ou não excessivamente artificial, culminando numa metáfora banal do sonho de visitação a um passado de ouro, normalmente associado ao mundo

[4] Hitler, por exemplo, acreditava que a civilização dórica tivesse origem germânica (v. Welch, 1985: 115) e, para os nazistas, de modo geral, como diz Palmier, o "ideal grego" havia sido "pervertido pelos Judeus, as raças inferiores [...]" (cf. Palmier, 1983: 73).

clássico. Isso, porém, não minimiza o fato de que, graças ao apoio técnico obtido pela cineasta – e que lhe permite o suave *travelling* e a montagem sutil, indo, na maioria das vezes, de uma imagem a outra por meio da fusão ou da desintegração da precedente –, o filme configura um convite ao espectador para que seja cúmplice nessa retomada do modelo clássico. Os longos planos escolhidos pela diretora dão tempo à imaginação de quem contempla as imagens, como se ela o convidasse a participar da história que narra a partir de planos mais lentos e longos.

Leni Riefenstahl nunca negou, assim como Goebbels, sua predileção pelas possibilidades descortinadas por Eiseinstein em relação à linguagem cinematográfica. Contudo, há na abertura dos dois filmes da cineasta uma aposta que foge das lições da montagem do mestre russo, como se, em vez da alusão ao acontecimento, fosse promovida ali uma nova tentativa, qual seja, a de uma montagem mais lenta, sem choque, sem dialética, apenas uma passagem sem sobressaltos da Grécia dos deuses, aquela que Bernardo Soares dizia ser "[...] a encarnação do que nunca poderemos ser" (v. PESSOA, 1989: 279), à moderna Berlim dos atletas, cujos corpos modelados e de movimentos leves e ritmados estão à espreita, ainda fora da tela, mas que, se supõe, todos anseiam ver. A concepção que a artista utiliza para expressar essa passagem não aposta no transporte de sentidos de uma imagem a outra, como se, por exemplo, a câmera fixasse uma estátua ou ruína para, num corte, exibir as colunas do Grunewald – estádio onde se realizaram parte dos jogos. Ao contrário, insistentemente, a câmera passeia pelas ruínas, como a espreitar o momento em que o espírito olímpico pudesse ressurgir.

Utilizando uma argumentação cara a Bazin, ao comentar sobre as relações entre a técnica e as mudanças ocorridas na forma de expressão cinematográfica da década de 30 (v. BAZIN, 1991: 66), pode-se dizer que o desenvolvimento técnico permite a certos realizadores investirem mais na duração do que na alusão ao acontecimento que se pretende filmar. Leni Riefenstahl, munida de tecnologia e do engenho que lhe tornava possível filmar longos planos de ruínas, separados pelas fusões da imagem de uma escultura ou construção sobre outra, parecia apostar mais na duração do que nas

possibilidades proporcionadas pela montagem. O passeio de câmera, lento e perscrutador, está à procura ou à espera, bem como quem está assistindo, da abertura de uma passagem nas ruínas que traga à *tela os Jogos Olímpicos de Berlim.*

Certamente não se pode dizer que Leni Riefenstahl tenha figurado ao lado de Murnau, Stroheim ou Renoir, diretores que, na visão de Bazin, apostavam na realidade, e não na plástica acrescentada à imagem. No entanto, ainda que não tenha sido preocupação imediata da cineasta, o desenvolvimento técnico ao qual teve acesso propiciava-lhe explorar novos personagens na sua *mise-en-scène*, como havia sido o caso da multidão, dos desfiles e dos símbolos nazistas no Luitpold Stadium, em Nuremberg, e, agora, no cuidadoso *travelling* que antecede a abertura oficial dos jogos. A despeito dessa conjectura, não se pode afirmar de modo definitivo que ela apostasse mais na duração do acontecimento e na continuidade do espaço do que na montagem – considerada por ela a linguagem cinematográfica por excelência (para isso ver a afirmação da cineasta de que *O Encouraçado Potemkin* a fez ver o que seria a arte cinematográfica - RIEFENSTAHL, 1993: 66). A observação mais detida dessa primeira abertura permite supor que, se ela não buscou conscientemente dar tempo ao acontecimento, uma vez que, em princípio, não há uma ação e uma reação se desenrolando, aproveitou-se largamente dos efeitos dramáticos daí advindos. Em suma, se não se pode afirmar que a preocupação estética ou a busca de uma expressão cinematográfica fosse fruto na aposta da duração dessas primeiras tomadas, Leni Riefenstahl logra promover a tensão entre passado e presente justamente por meio desse passeio de câmera.

A cineasta não apenas constata o tempo arruinado daquilo que um dia foi, pois o que a objetiva realiza não é registro do passado como se este estivesse congelado na Grécia. Além disso, revela uma herança que deve ser recuperada pelos seus legítimos herdeiros e sucessores. Nesse sentido, a câmera, em vez de explorar detidamente os "rostos" e "corpos" "arruinados", ou fazer uma incursão pela história da arte, parece antes querer cobrir a tudo com uma capa de tempo, conferindo-lhes o caráter de ancestralidade. Desse modo, seu trabalho transforma colunas e estátuas (assim como pontes, casas, prédios e construções medievais em *O Triunfo da Vontade*) em

personagens do écran, cuja placidez e calma se confunde com a trama que ela vai construindo por meio dos vários *travellings*, delimitando e alargando seu universo diegético.

O filósofo francês Gilles Deleuze, em *A imagem-movimento*, apontou a idéia do cinema como transdutor, realizando-se como "[...] um equivalente generalizado dos movimentos de translação" (DELEUZE, 1985: 13), que agencia dois grandes conjuntos: os meios de translação (trem, carro, avião) e os de expressão (gráfico, foto, cinema). Ocorre que agenciá-los não implica aproximá-los ou juntá-los tão-somente. Se em termos técnicos pode-se dizer que a câmera está no avião, no carro ou na grua, em relação às imagens que propicia assiste-se à multiplicação das possibilidades de expressão daí decorrentes. Na abertura de *Olympia*, a câmera, acoplada a um meio de translação, vaga por entre ruínas envoltas numa atmosfera esfumaçada, movimento esse de exploração e aproximação que culmina na passagem da Grécia Olímpica para a Alemanha. Neste ponto, a câmera parece "enamorar-se" de uma estátua em particular, justamente a de um atleta retesado, preparando-se para o arremesso de disco. A aproximação e a circunvolução que une os meios de translação e de expressão parecem insuflar vida ao passado ou, se se quiser, dar presença ao que estava guardado em ruína. Esta, por sua vez, "ganha movimento" na tela após um falso encadeamento em que a imagem da escultura sofre um progressivo escurecimento até que, no clareamento subseqüente, a imagem de um atleta seminu, em câmera lenta, desenvolve o movimento-dança antecedendo o lançamento do disco. No entanto, é preciso frisar, é a câmera em movimento que interage com a seqüência que ela própria filma, inspirando vida (movimento ritmado) aos objetos, como se estivesse cumprindo o destino da humanidade que conquistou a técnica: trazer de volta o passado, dando-lhe vida e personalidade na tela de cinema.

A passagem de uma imagem de pedra sob a forma de um arremessador de disco para a de outro, agora humano, não faz alusão a um sentido fixado nem impõe à consciência entender o transporte de significado. O acontecimento "contado" (e que se dá por um breve escurecimento de tela sobre a imagem da escultura, para, ao clarear, deixar surgir a de um jovem girando o tronco) parece estar inserto numa nova lógica, a de um passado que se guardou puro

para ganhar vida no presente, como nas histórias populares, em que o ancestral, mudo e adormecido, é tocado, beijado, pelas possibilidades técnicas da década de 30. O grego, há séculos protegido pelas ruínas, encontrou seu par, seu símbolo, e volta à vida, tocado pela câmera divagante de Leni Riefenstahl. Nas duas aberturas de *Olympia* parece não vingar o intercâmbio entre os mundos, o pretérito e o presente, mas um acontecimento construído que mostra, em grandes seqüências, o pretérito vindo a atuar no presente.

Numa nova seqüência, contra o céu desenhado por nuvens – outra característica recorrente das tomadas de Leni Riefenstahl –, o primeiro jovem dá lugar a vários outros. Estes atraem os braços dançantes de uma mulher nua, da cintura para cima, que ora parece dançar, ora reger uma sinfonia que mistura o balanço das folhagens, o brilho das águas e a música. Logo vemos que do tronco dessa mulher nascem outros pares de braços, balançando. Em breve, surgem na tela, animado pelo movimento das jovens, o fogo e, dos limites entre o claro e o escuro da cena, a tocha olímpica sendo empunhada por outro homem, apenas de sunga, correndo pelas ruínas, atravessando a penumbra e as águas. A tocha é saudada pela população nas estradas. A fusão das imagens dos mapas, do fogo olímpico e das bandeiras dos países europeus permite ver que se trata de uma viagem desde a Grécia até a Alemanha – esta última simbolizada pela flâmula com a suástica, balançando ao ritmo da música cada vez mais triunfalista, e por uma tomada aérea do campo alemão.

Na seqüência temos, então, a fusão da imagem de um sino badalando com a de um estádio lotado. Dos movimentos do sino, que toma toda a tela, surge o Grunewald. Dentro do estritamente proposto no prólogo deste estudo, encerra-se aqui a primeira abertura, com o som das batidas sendo suplantado pelo forte alarido da multidão. Passaram-se aproximadamente 12 minutos de filme e, até que o primeiro evento seja anunciado, há ainda mais cinco minutos. Dos 12'21" aos 17'50", no entanto, reaparecem os elementos que povoavam a tela de Leni Riefenstahl nos filmes anteriores. Não apenas pela presença do estádio e da multidão, lembrando o Luitpold, em Nuremberg, mas pela prevalência dos tipos de tomada selecionados pela cineasta.

Aproxima-se o momento em que serão declarados abertos os XI Jogos Olímpicos. Só agora, como se viu, a tela será povoada pelos símbolos nazistas, o estádio e mesmo Hitler. As tomadas aéreas captam o êxtase das pessoas no estádio e, por fim, a grandiosidade do Grunewald é revelada quando, lotado, aparece em grande plano, preenchendo todo o écran. Hitler, de perfil, em primeiro plano, discursa por 12 segundos. Os Jogos Olímpicos são declarados abertos – em várias línguas, inclusive em português. Aos 17'50" é anunciado o primeiro evento.

3. O ritmo da natureza, a felicidade e a harmonia dos corpos

A abertura de *Festival da Beleza* não mais insiste nas estátuas gregas ou, se se quiser, na revivescência do sentimento olímpico desde a Grécia. Como se pode observar, a segunda abertura oferece seqüências mais apropriadas às comparações diretas, uma vez que, na montagem, prevalecem os cortes mais rápidos. Imagens do movimento da vida natural (dos insetos e dos animais em geral, inclusive o de um canguru) estão encadeadas àquelas em que se mostra o movimento do corpo dos atletas em atividades relacionadas à dedicação ao esporte (treino, aquecimento, educação física, brincadeiras, camaradagem). Ao contrário da abertura da primeira parte, em que os longos *travellings* envolviam lentamente as ruínas gregas, o traço perspícuo da segunda abertura é a montagem.

A acentuada retomada das imagens que remetem à idéia de harmonia presente na natureza e no corpo (a água, as árvores, os primeiros raios de sol, o movimento dos animais, o corpo nu de crianças e jovens e o aquecimento dos atletas) substituiu as ruínas gregas pela evocação à natureza. Se no primeiro trecho a busca pela mitificação da origem olímpica parecia ser indiscutível, o segundo aponta noutra direção. Não se trata mais de um passado clássico deixado em ruínas para ganhar vida nas olimpíadas da era moderna. Trata-se agora da valorização da natureza ou, se se quiser, daquilo que transcende não só o mundo produzido pelos homens, mas

também seus heróis e seus mitos de outrora. Diferentemente das ruínas gregas, petrificadas, todos os movimentos representados na segunda abertura têm vida e harmonia, como se vê nas águas, nas árvores, nas aves e na passagem da noite para o dia. Esta harmonia é de outra espécie e não advém da monumentalidade histórica que, na primeira abertura, ganhou movimento após um escurecimento de tela. Mais remota ainda, ela advém da natureza. O respeito à dignidade pétrea dos clássicos, traduzido pelos passeios de câmera, dá lugar à harmonia expressa nas imagens dos movimentos de ritmos ágeis e alegres.

Os corpos nus das crianças e jovens brincando na floresta não prenunciam ou reivindicam um passado monumental. Não são gregos e nem atletas. O que se vê é o corpo sendo apresentado como o apanágio da natureza no humano, ou o vetor por meio do qual ela se prolonga na vida social. Eles estão em sintonia com o equilíbrio da natureza, entrando e saindo das águas, correndo por entre as árvores cujas copas filtram a luz do sol que desponta, lançando uma fina capa de luz ao solo.

Eis o mote predileto de Leni Riefenstahl. A noite e o dia são os pares perfeitos para que a cineasta intercale seus blocos. Foi assim em *O Triunfo da Vontade*, assim o repete em *Olympia*. O início da segunda abertura é uma tela escura acompanhada da música de Herbert Windt, que já estivera com ela em 1934. Do écran escuro surgem algumas bandeiras, nenhuma nazista, apenas a olímpica, até que o escurecimento da tela se desfaça com a presença do sol da manhã, captado entre sombras, interpondo ao pequeno *fade-out* inicial o amanhecer (*fade-in*) no alojamento dos atletas – que é captado ao longe, de um bosque ou floresta, onde a câmera parece estar escondida. Assim, como se do seio da natureza estivesse sendo aguardado o despertar dos atletas de seu sono reparador, embalados pelo manto cálido da noite alemã, protegida de Mabuses, Nosferatus e Cesares pelo novo *Führer*, a câmera de Riefenstahl embrenha-se na mata, captando elementos que reforçam a harmonia presente na natureza e que, como se vai ver em breve, estará refletida no movimento dos corpos dos atletas.

Leon Poliakov em seu estudo sobre *O mito ariano*, particularmente no capítulo "À procura de um novo Adão" (POLIAKOV,

1974: 161 - 95), explora a força que as imagens maternas adquirem no Romantismo, sobretudo aquelas prolongadas pelas imagens da Mãe Natureza. Segundo o autor, há uma

> *[...] luta entre a atração regressiva das "imagens maternas" (prolongadas pela Mãe Natureza), e o outro modo de relacionamento com o universo, mais tardio na criança, menos destrutivo e menos anárquico no adulto, que é a identificação com as "imagens paternas" (prolongadas pelas instituições religiosas e culturais)* (POLIAKOV, 1974: 183).

Poliakov, além de acreditar que essa tensão é "permanente" e "habita o coração de todo ser humano", localiza a sua "expressão, literária e política" no Romantismo, caracterizando-a como manifestação "do desejo inconsciente de suprimir o jugo social da lei e da cultura, prevalecendo-se dos direitos, exigências ou decretos de uma Natureza semanticamente onivalente", pouco importando quão contraditório possa ser esse desejo (POLIAKOV, 1974: 183-4). O materno permite o sonho do retorno ao passado mítico, que se confunde com as próprias entranhas maternas[5] e, no limite, abre as portas para as genealogias que procuram a sua origem em si mesmas, como a alemã, que se teria mantido pura desde os tempos imemoriais e, por isso mesmo, merecedores do direito de conquista e exploração dos povos que de seu galho brotaram e que estiveram, em priscas eras, em seu ventre.

Nessa perspectiva, a mãe oferece o colo quente do passado, o afago benfazejo de um tempo bom, da criança inocente, do paraíso em que não havia pecado, desejo ou sedução. Em contrapartida, o pai é identificação, futuro, projeto e o fatídico desenraizamento (cf. POLIAKOV, 1974: 184). Sociologicamente, diz o autor, essas imagens que pertencem a, e coexistem latentes em cada um de nós, buscam reconciliação com o que foi perdido, promovendo a "expressão globalizante e última [de] 'visões de mundo' também elas flutuantes" (POLIAKOV, 1974: 184). Nas palavras do historiador, a direção presente/futuro seria portadora da "idéia masculina", cuja inversão, que ocorreu generosamente em todas as frentes do Romantismo, abriu "as comportas às pulsões arcaicas", permitindo a "irrupção

[5] O autor cita neste ponto Michelet (apud POLIAKOV, 1974: 184), para quem a Índia seria "the womb of the nations".

maciça na vida político-social, sob a bandeira do Romantismo, de tendências regressivas até então melhor dominadas, ou mais severamente censuradas" (POLIAKOV, 1974: 185).

A segunda abertura, pode-se observar, está repleta de tais sugestões. Da água do lago, como do útero, saem mancebos correndo. Animais e insetos, o despertar dos pássaros e o orvalho brilhante numa teia de aranha ajudam a "criar", na tela, a atmosfera de uma manhã agradável, adorável e pacífica: retrato da Alemanha e dos seus filhos para o mundo. Em seguida, as árvores – personagens cativas dos documentários de Leni Riefenstahl, reforçando a idéia tanto de enfileiramento e limite quanto da força do grupo, o próprio exército alemão, na interpretação de Canetti (CANETTI, 1995: 171 e 172, principalmente) – são filmadas de cabeça para baixo, a partir das águas cristalinas do lago, o que as multiplica. Em cordão, um atrás do outro, em movimentos ritmados e desimpedidos, protegidos pelo bosque, espectros saem da noite para ganharem contornos com a luz da manhã. A tela parece festejar o movimento dançante desses corredores e à medida que os passos vão ganhando nitidez e velocidade, a música também altera seu ritmo, abandonando as notas calmas para acompanhar os jovens que se enfurnam no bosque, mergulham no lago e entram numa casa emadeirada. Banham-se uns aos outros no ambiente esfumaçado. Todos têm seus cabelos cortados do modo militar, muito diferente do atleta que carregava a tocha olímpica na primeira abertura. Leni Riefenstahl recorta o corpo desses jovens em comunhão com a floresta de modo a salientar-lhes os músculos do tronco e dos braços, o pescoço forte em movimentos firmes sustentando um rosto alegre e sorridente: imagens da completude.

Abandonando o passeio da câmera, que dominou a abertura do primeiro filme, a favor da construção de uma idéia por meio de uma montagem mais ágil, Riefenstahl cria para a segunda abertura uma floresta cheia de vida, envolta em névoa, como se ali estivesse a natureza protegida por um véu, despertada pelos primeiros raios de sol e por alguns vultos que por ela correm. Imagens de sombras que saem das águas, revelando a nudez dos corpos, como se viessem diretamente do colo da terra, da mãe natureza, rumando para uma casa de banho. O écran é tomado por um banho coletivo e ritual em

maciça na vida político-social, sob a bandeira do Romantismo, de tendências regressivas até então melhor dominadas, ou mais severamente censuradas" (POLIAKOV, 1974: 185).

A segunda abertura, pode-se observar, está repleta de tais sugestões. Da água do lago, como do útero, saem mancebos correndo. Animais e insetos, o despertar dos pássaros e o orvalho brilhante numa teia de aranha ajudam a "criar", na tela, a atmosfera de uma manhã agradável, adorável e pacífica: retrato da Alemanha e dos seus filhos para o mundo. Em seguida, as árvores – personagens cativas dos documentários de Leni Riefenstahl, reforçando a idéia tanto de enfileiramento e limite quanto da força do grupo, o próprio exército alemão, na interpretação de Canetti (CANETTI, 1995: 171 e 172, principalmente) – são filmadas de cabeça para baixo, a partir das águas cristalinas do lago, o que as multiplica. Em cordão, um atrás do outro, em movimentos ritmados e desimpedidos, protegidos pelo bosque, espectros saem da noite para ganharem contornos com a luz da manhã. A tela parece festejar o movimento dançante desses corredores e à medida que os passos vão ganhando nitidez e velocidade, a música também altera seu ritmo, abandonando as notas calmas para acompanhar os jovens que se enfurnam no bosque, mergulham no lago e entram numa casa emadeirada. Banham-se uns aos outros no ambiente esfumaçado. Todos têm seus cabelos cortados do modo militar, muito diferente do atleta que carregava a tocha olímpica na primeira abertura. Leni Riefenstahl recorta o corpo desses jovens em comunhão com a floresta de modo a salientar-lhes os músculos do tronco e dos braços, o pescoço forte em movimentos firmes sustentando um rosto alegre e sorridente: imagens da completude.

Abandonando o passeio da câmera, que dominou a abertura do primeiro filme, a favor da construção de uma idéia por meio de uma montagem mais ágil, Riefenstahl cria para a segunda abertura uma floresta cheia de vida, envolta em névoa, como se ali estivesse a natureza protegida por um véu, despertada pelos primeiros raios de sol e por alguns vultos que por ela correm. Imagens de sombras que saem das águas, revelando a nudez dos corpos, como se viessem diretamente do colo da terra, da mãe natureza, rumando para uma casa de banho. O écran é tomado por um banho coletivo e ritual em

à imagem de um canguru pulando segue a de um atleta que salta.

A presença de jovens na casa de banhos e a ausência de atletas alemães nas imagens subseqüentes permitem imaginar que o lugar destinado aos competidores estrangeiros não era o mesmo que o dos alemães. Afinal, o lugar natural do jovem alemão, a sua origem, é o campo, a floresta, as árvores, a água. Ligados ao solo, alimentados pela terra e pela água, como as grandes árvores, os alemães não treinam, mas manifestam-se como forças naturais e, portanto, eternas, imemoriais. Assim, como país hospedeiro a receber atletas de outros países em seu território, dá-lhes uma concentração próxima à calma e à harmonia encontrada na mãe natureza. Por seu turno, a Alemanha não precisa reencontrar a natureza. A força e o vigor dos seus filhos, como se vê, brotam do solo no qual eles nascem.

Daí em diante o estilo da montadora Leni Riefenstahl começa a ser notado mais pronunciadamente. A tela passa a ser dominada novamente pelos ritmos mais lentos, aproximando o movimento do corpo dos atletas a um balé ou a uma dança irmanada com o vento. É o fim da segunda abertura.

4. Considerações finais

A respeito dos sentidos que a palavra diegese pode adquirir no cinema, Vernet ajuntava mais um, o da "forma como ela se elabora no espírito do espectador no rastro do desenvolvimento fílmico", isto é, a maneira como o espectador constrói a história do filme a partir dos elementos que este lhe oferece, desde os fantasmas por este mobilizados até os elementos retidos de filmes anteriores (cf. VERNET, 1995: 115).

Certamente o momento histórico no qual *Olympia* foi produzido também determina o legado diegético de Leni Riefenstahl e está associado, para o bem ou para o mal, ao que sabemos das práticas nazistas relacionadas à supremacia racial e à eugenia. O sociólogo que assiste a um filme é também um espectador e, portanto, está rodeado de fantasmas. Alguns deles conhecidos e colocados à

parte no ato da investigação e da escrita; outros, que só serão descobertos posteriormente, pelo leitor. Como cuidado metodológico para evitar a tentação de tomar os 12 anos da Alemanha sob Hitler de modo monolítico, interessa observar que em 1934, com *O Triunfo da Vontade*, Hitler precisava apresentar a Alemanha pacificada ao mundo. Em 1936, com *Olympia*, o objetivo ainda se mantinha, mas com um novo ingrediente: a Alemanha já havia começado a se rearmar e, desde janeiro do mesmo ano, as inscrições, insultos públicos e tomadas de posição contra os judeus haviam sido suspensas. Mais ainda, o discurso do líder alemão sobre a diferença entre a "arte sã", ilustrada pela exposição de mais de 2000 anos de história alemã, ante a "degenerada", em exposição itinerante, ocorreu dia 18 de julho de 1937 (v. discurso de Hitler em WELCH, 1995: 170-4), um ano após os Jogos Olímpicos. Sempre se poderá dizer que a cineasta consagrou o ideário de seu chefe na expressão cinematográfica, pois, se assim não fosse, *Olympia* não seria entregue a ele como presente de aniversário. Contudo, em abril de 1938, data do cinqüentenário de Hitler, o que se observa na tela são os corpos em movimento, as paixões expressas no rosto de atletas americanos, húngaros, japoneses e de outras várias nações, não apenas alemães, sem contar os generosos primeiros planos dos músculos de J. C. Owens, conhecido como Jesse Owens. A despeito da superioridade alemã, sugerida na segunda abertura, percebe-se que na tela de Leni Riefenstahl não há o compromisso de autenticar ou registrar o discurso de Hitler, mas determinada maneira de exprimir, por meio das técnicas requeridas pela linguagem cinematográfica, certa concepção muito genérica do que é belo, bom, bonito, extraordinário e harmonioso. A preocupação de Hitler com a pintura e a escultura girou em torno do embate saúde *versus* doença. Na tela da cineasta, o belo parece ser o subproduto de um encadeamento circular: é bom porque é aprazível de ser visto, aprazível porque se sobressai à mesmice cotidiana sem causar desarmonia, harmônico porque isso se dá no corpo, lugar, por excelência, do hábito e da regularidade, regular porque repetitivo, repetitivo porque ritmado, ritmado porque a repetição que subjaz a ele oferece um movimento aprazível de ser observado. Eis o belo. Imagem do movimento da força em manifestação, atuando no corpo humano, moldando-o por meio de um ritmo que é prazeroso de ser

observado, pois se repete como o movimento harmônico da natureza. A regularidade encontrada na vida natural e a natureza manifesta no corpo humano fazem deste o vetor para a superação do cotidiano, como ocorre na guerra e na competição esportiva, mas também como ocorre na juventude, de modo geral.

Destarte, conquanto Leni Riefenstahl tenha eternizado a imagem de Hitler e a do nazismo, não parece que seus filmes tivessem por escopo ilustrar o discurso de Hitler sobre a arte. Levando-se em conta a diegese subjacente aos filmes do período áureo da cineasta em relação a *Olympia*, observam-se, nitidamente, novos elementos em tela, mas também a repetição dos ângulos e das tomadas de *O Triunfo da Vontade*. A bandeira olímpica de argolas entrelaçadas não apenas aparece mais do que a suástica, como também assume, desde os letreiros, o lugar que era da águia nazista no filme do Congresso de 1934. O símbolo do *Reich*, outrora "respeitosamente" filmado, está agora desenhado, quase imperceptível, em duas ocasiões, na imagem do sino, que se funde com o a do estádio, e gravada numa pilastra, margeando a pista na qual se apresentam as delegações. A imagem do *Führer*, que aparece no alto, tomado de longe, de baixo para cima, mas sem os *closes* que lhe deram a aura sagrada em *O Triunfo da Vontade*, foi substituído pela dos atletas, que ocupam o lugar que antes foi seu, de "sacerdote" das grandes festas.[6]

Nas duas aberturas, o herdeiro do passado grego ou dos movimentos harmônicos da natureza não é Hitler ou o *Reich*, nem mesmo o alemão, mas o atleta. Nos dois trechos, como salientei, há, tanto na passagem da Grécia para a Alemanha, quanto na do bosque-floresta para a concentração, um falso encadeamento que elege a juventude, o esporte, o movimento do corpo envolvido na competição e na superação como o que é desde sempre louvável e belo. Esses encadeamentos parecem sugerir dupla entrada para uma mesma passagem: o passado assoma ao presente, ora pela Grécia clássica, ora pela natureza. Ao que parece, o mundo clássico faz sentido, para Leni Riefenstahl, menos pela história e mais pela força da imagem da ruína, qual seja, a de algo que resiste à passagem do tempo, isto é, a mudança que corrompe a perfeição da forma. Na outra abertura, a imagem do mundo natural não parece se contrapor

[6] Durante o filme, na premiação dos contendores, os elementos presentes na tela serão as bandeiras nacionais dos três primeiros colocados, o hino do vencedor tocado (editado), o placar e a pira, o que remete aos elementos do local sagrado de *O Triunfo da Vontade*, o altar no qual ficava a águia do *Reich*. Em *Olympia*, a bandeira substitui a águia, e as imagens dos atletas cingidos com o louro, traço que os destaca de todos os outros no estádio, a de Hitler. A imagem do princípio de liderança, construído por Leni Riefenstahl, por ocasião das filmagens do Congresso de 1934, tem versão semelhante em *Olympia*: nele, porém, não está mais Hitler, mas os atletas vencedores.

ao presente tecnológico, pois mesmo quando há tomadas da arquibancada do estádio com *closes* nos rostos da multidão intercalados aos planos dos atletas, não há contraposição entre natureza e cultura, campo e cidade, atleta e funcionário. Há uma ode à harmonia, ao consenso em torno da idéia de que o corpo atlético é belo em virtude dos movimentos que pode realizar. A representação de tal consenso se dá com as várias inserções de planos em que surgem os rostos felizes da multidão.

Pode-se sem dúvida ver nessas seqüências, repito, o encadeamento das idéias de saúde, pureza racial, movimento gracioso, esforço físico, em contraposição, por exclusão, ao que é sem graça, sem vida, fraco e sujo, como o homem citadino, cotidiano e de movimentos errantes. Contudo, no filme, a tecnologia, a câmera e as engenhocas técnicas estão fora da tela. Por outro lado, parece clara a idéia de que a vida natural está fora do tempo, em direção ao eterno, à inocência e ao sentimento de completude. A perfeição física dos corpos exibidos por Leni Riefenstahl não tem tempo. O lugar no qual está é fora da cidade e da história. A Grécia antiga e a natureza oferecem a maneira de Leni Riefenstahl conceber a beleza e a juventude, o belo como a manifestação da força física, explosão do movimento em seu pleno encaixe, num ritmo fascinante, que é sinônimo da juventude.

Note-se que as seqüências da segunda abertura são uma ode à comunhão do humano com a natureza. A luz do sol irrompendo a manhã cálida, as águas que margeiam florestas de árvores soberanas, o silêncio e a paz das priscas eras não são imagens da reconciliação do humano consigo mesmo, mas sim do corpo como vetor, veículo, massa na qual incide o movimento: o autômato. A preocupação da cineasta é a beleza, o movimento, o ritmo natural expresso no corpo do jovem que, com a mesma disposição para brincar e para obedecer, fazem do divertimento sinônimo de felicidade.

Se a juventude e o esporte foram, em determinado momento, a representação maior do poder irresistível do fascismo,[7] ou se a estética de Leni Riefenstahl foi a do nazismo ou de Hitler, a de Goebbels ou a dos ideólogos da supremacia racial, se a sua preocupação com o corpo pode ser considerada, ou não, a base da concepção de arte fascista, são questões que este texto deixa abertas.

[7] Conforme explorou Laura Malvano, "Se 'o passo dos jovens deve ser de uma celeridade elástica que exprima a energia, o atletismo e a perfeita sanidade física', 'desfilar correndo' não constituía apenas uma tonificante prática desportiva. Aí poderiam ser encontradas implicações bem mais comprometedoras: 'Na corrida não há somente a velocidade e a realização da harmonia na velocidade, mas também está representado o símbolo do movimento da ação rápida, da impossibilidade de deter o fascismo'." (Malvano, 1996: 268 – citando a Revista Gioventù Fascista, "Sfilare di corsa", de 10 de fevereiro de 1933).

Para os limites deste estudo, importou salientar que a idéia de um movimento harmonioso expresso pelo corpo em ocasiões extraordinárias, tal como captado por Leni Riefenstahl, ainda hoje é sinônimo de beleza. Esse movimento permanece soberano e com ele a idéia do corpo como índice de felicidade. Se isso é nazismo ou fascismo, repito, a questão continua aberta. A maneira como Leni Riefenstahl, por meio do cinema e com a proteção do *Führer*, fez do movimento de corpo (na marcha e nas competições olímpicas) a mais pura forma de entretenimento é o que importa, pois esse movimento é ainda hoje o vencedor. Como é dito no filme de Syberberg, a Alemanha perdeu a guerra, Hitler a venceu. Em grande parte, graças a Riefenstahl.

Os esquemas motores da imagem-movimento promovendo a graça do corpo meio criança e meio adulto, esportista, pré-sexual e sem conflitos fizeram o sucesso tanto dos filmes de perseguição de Hollywood como das novelas de todas as noites. O diálogo rápido, as piadas astutas, os movimentos bem encaixados são sinônimos de entretenimento, na tela, bem como as atividades de diversão, que envolvem destreza física ou mero balanço do corpo. Diante da tela de televisão, do cinema e do automóvel, o tempo passa e não fica, bem como na atividade física divertida. O movimento cotidiano, quebrado, impuro, mal encaixado, de gestos demorados, simples e às vezes desconexos foram relegados a segundo plano. Leni Riefenstahl está em nosso olhar porque seus filmes mostraram como, no seio da década de 30, todo e qualquer movimento pode ser transfigurado num espetáculo inaudito, fascinante e impressionante, sem levar em conta o tempo que passa, corrompe, desgasta e envelhece o corpo, índice por meio do qual se existe no mundo.

Ao que parece, a juventude e a beleza nas quais aposta Leni Riefenstahl não são vivas, mas petrificadas, eternizadas num momento de passagem entre a criança e o adulto. Certamente as ruínas gregas ou a natureza nada têm a ver com isso. O problema é a inspiração da cineasta, a aposta na imagem do corpo como antídoto à passagem do tempo, a imagem do corpo sempre jovem e solícito, pronto para correr, obedecer, marchar e competir. Se Hitler, secundado por Speer, era fascinado pela impressão de "eternidade" das ruínas, e desejava que os artistas do III *Reich* fossem por elas inspirados (v. FEST,

1976: 628), também se vêem nas duas aberturas de *Olympia* muitas delas, ainda que de outro tipo: ali as ruínas não são esculturas de pedras representando corpos, mas as imagens de movimentos esquemáticos, tentando esconder o que há de tempo no movimento. ■

Abstract: The aim of this text is to discuss some characteristics of Leni Riefenstahl's filmography, using as a point of departure the first two portions of the German filmmaker's motion picture Olympia - originally divided into two parts. The text focuses more specifically on Riefenstahl's predilection for a certain conception of the "natural harmony" in close association with the "classic past", which, in her view, is the translation for the ideal character of "beauty". As this text intends to show, this can be seen in the manner in which she carefully films, selects and montages planes filled in with Greek ruins, rhythmic movements of athletes' bodies and images of birds, river and forest.

Uniterms: motion pictures, nazism, youth, beauty, time, movement, body.

Bibliografia

Barbaró, Michelle Falzone del. Leni Riefenstahl e la fotografia. In: Bignardi, Irene; Borghese, Alessandra; _____. *Leni Riefenstahl*: Il ritmo di uno sguardo. Milão: Leonardo Arte, 1996.

Bauman, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Bazin, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Benjamin, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Canetti, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

Deleuze, Gilles. *A imagem-movimento. Cinema I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Fest, Joachim C. *Hitler*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

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

Malvano, Laura. O mito da juventude transmitido pela imagem: O fascismo italiano. In: Levi, Giovanni; Schmitt, Jean-Claude (Org.). *História dos jovens. Parte 2*.

METZ, Christian. História/Discurso (Nota sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: por Bernardo Soares. São Paulo: Brasiliense, 1989.

POLIAKOV, Léon. À procura de um novo Adão. In: _____ *O mito ariano. Ensaios sobre as fontes do racismo e dos nacionalismos*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1974.

RIEFENSTAHL, Leni. *Leni Riefenstahl. A Memoir*. New York: St. Martin's Press, 1993.

ROVAI, Mauro Luiz. *Imagens-movimento, imagens de tempo e os afetos "alegres" no filme* O Triunfo da Vontade *de Leni Riefenstahl. Um estudo de sociologia e cinema*. São Paulo, 2001. 336p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: _____ *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

WELCH, David. *The third Reich*: politics and propaganda. 2.ed. London and New York: Routledge, 1995.
_____. *Propaganda and the German cinema*: 1933 – 1945. 2.ed. New York: Oxford University Press, 1985.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Filmes trabalhados

As aberturas de *Fest der Völker* (*Festival das Nações* ou *Olympia*) e *Fest der Schönheit* (*Festival da Beleza* ou *Apoteose de Olympia*). Direção e Montagem de Leni Riefenstahl, Montagem de Som de Leni Riefenstahl, Max Michel, Johannes Ludke, Arnfried Heyne, Guzzi Lantschner, Wolfgang Brüning, Otto Lantschner; Olympia Film; 20.04.38, Ufa-Palast Am Zoo, Berlim. A cópia utilizada foi distribuída pela *Video Yester Year Presentation*, 1983.

Filmes de referência

O Encouraçado Potemkin. Direção de S. Eiseinstein, 1925.

A Luz Azul - (Das blaue Licht – Eine Berglegende aus den Dolomitien). Direção de Leni Riefenstahl, 1932.

Der Sieg des Glaubens – Der Film vom Reichsparteitag der N.S.D.A.P (*A Vitória da Fé – O Filme do Congresso Nacional do N.S.D.A.P*). Direção, Montagem e Montagem de som de Leni Riefenstahl (a direção de produção ficou a cargo de Arnold Raether), 1933.

Triumph des Willens (*O Triunfo da Vontade*). Direção de Leni Riefenstahl, Montagem de Som de Leni Riefenstahl e Bruno Hartwich, Cenografia de Albert Speer, 1935.

Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht (*O Dia da Liberdade – a nossa Wehrmacht)*. Direção de Leni Riefenstahl, câmera Willy Zielke et al. Leni Riefenstahl Studios Films, 1935.

Tiefland (*Terra Baixa* ou *Planicie*). Direção de Leni Riefenstahl, com Bernhardt Minetti, Franz Eichberger, Aribert Wäscher, Maria Koppenhöfer e Karl Skraup, 1954.

Hitler, Um filme da Alemanha. Direção de Syberberg, Alemanha, 1977, 414 minutos.

Arquitetura da Destruição. Direção de Peter Cohen: com a narração de Bruno Ganz, Alemanha, 1994.

Homo Sapiens. Direção de Peter Cohen, Suécia, 1998, 85 minutos.